Die Beziehung zwischen Form und Material in der spätgotischen Holz- und Sandsteinplastik

(Versuch einer Material-Formanalyse)

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der hohen Philosophisch-Historischen Fakultät
der Universität Basel
vorgelegt von

Ernst Murbach
von Neunkirch (Schaffhausen)

Buchdruckerei
E. Birkhäuser & Cie. A. G., Basel
1943

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41546710_0096

Die Beziehung zwischen Form und Material in der spätgotischen Holz- und Sandsteinplastik

(Versuch einer Material-Formanalyse)

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der hohen Philosophisch-Historischen Fakultät
der Universität Basel
vorgelegt von

Ernst Murbach
von Neunkirch (Schaffhausen)

BUCHDRUCKEREI
E. BIRKHÄUSER & CIE. A.G., BASEL
1943

Genehmigt von der Philosophisch-Historischen Fakultät auf Antrag der Herren Professoren Dr. J. Gantner und Dr. P. Ganz.
Basel, 20. Januar 1943.

Prof. Dr. J. GANTNER,
Dekan.

Die vorliegende Arbeit erscheint gleichzeitig unter dem Titel «Form und Material in der spätgotischen Plastik» als Band 1 der von Joseph Gantner herausgegebenen Schriftenreihe «Basler Studien zur Kunstgeschichte» im Verlag Birkhäuser Basel

INHALT

Vorwort VII

I. Theoretischer Teil

Grundsätzliches 3
Methodisches 15
Von der Psychologie der Plastik 22
Stil und Material von 1200 bis 1520 31

II. Praktisch-systematischer Teil

Die künstlerischen Werte des plastischen Materials . 41
Symbolwert 43
Gestaltungswert 50
Zeitwert 55
Stimmungswert 59
Kultwert 62
Das Holz als plastischer Werkstoff 66
Der Sandstein als plastischer Werkstoff 92
Der Werkstoff bei Tilmann Riemenschneider und Adam Krafft 106
Schlussbetrachtung 123
Literaturverzeichnis 129
Lebenslauf 132

Abbildungen

VORWORT

Für den eingehenden Betrachter der gotischen Plastik wird sich immer wieder die Frage stellen, wie sich hier Form und Material zueinander verhalten. Er sieht, daß der Werkstoff in den plastischen Formen enthalten ist, und er fühlt, wie sie ohne die künstlerische Materie nicht leben können. Und dieses Leben ist nicht auf die Formel einer materiellen oder technischen Abhängigkeit zu bringen, sondern gründet sich auf etwas Gültigeres und Tieferes.

In der vorliegenden Arbeit wird der Versuch gemacht, diese Zusammenhänge aufzudecken. Es handelt sich in Wirklichkeit um die Erweiterung der Formerkenntnis, denn in der Kunst selbst bestand seit Anfang ihrer Entwicklung eine Relation zwischen dem Werkstofflichen und dem Formalen. Worauf es ankommt, ist, daß man sich diese Tatsache vergegenwärtigt. Der Kunsthistoriker sieht sich vor die Aufgabe gestellt, diese Bindungen verstehen zu lernen. Wer sich ihnen verschließt, wird sehr leicht die lebendige Nähe zum Kunstwerk verlieren. Der Werkstoff muß innerhalb der Kunstbetrachtung wieder zu seinem Recht kommen. Und betrachtet man das künstlerische Schaffen der letzten Jahrzehnte, so kann man die gleiche Feststellung machen: auch dort fehlte im großen und ganzen ein natürliches werkstoffliches Denken.

Nicht jede «materialistische» Kunsttheorie bedeutet eine Auferstehung der Semperschen Lehre. Ihr Schicksal wäre damit von vorneherein besiegelt, und sie könnte gegenüber der Behauptung, daß der Formwille des Künstlers das Primäre ist, niemals standhalten. Die überlebten Anschauungen vom formbestimmenden Charakter des Materials litten zum großen Teil daran, daß man in der konstruktiven Beschaffenheit des Werkstoffes so etwas wie eine Begrenzung der Form sah. Hier wurde die Kunst mit der Technik verwechselt. Die technischen Mittel bilden wohl eine praktische Voraussetzung für das künstlerische Schaffen; sie sind aber nie Endzweck. Seitdem die früheren Vertreter einer «materialistischen» Auffassung der

Kunst abgetreten sind – an erster Stelle ist hier Gottfried Semper zu nennen –, steigerten sich die Bekämpfer des Kunstmaterialismus immer mehr in ein abstraktes und werkstoffernes Denken und Sehen hinein. Man kann bei vielen Interpreten der Kunst den Eindruck bekommen, als sei der Werkstoff überhaupt nicht vorhanden, denn es wurden in der Regel alle «Sehformen» von ihrem stofflichen Hintergrund isoliert. Wie weit eine solche Einstellung gegenüber der Kunst aus den zeitgenössischen Verhältnissen heraus erklärt werden kann, ist schwer zu sagen, doch ist sie sicher mit dem scheinbaren Sieg des menschlichen Geistes über alles Materielle in Verbindung zu bringen. Der heutige Mensch ist stolz darauf, daß es ihm gelungen ist, aus der Materie das Letzte herauszuholen. Er glaubt sie ganz in seiner Macht zu haben. Ob er sich letzten Endes doch noch täuscht? Sicher tut eine Besinnung auf das Ursprüngliche und Natürliche in allen Dingen not, und es scheint, unter dem Druck der schwerwiegenden äußeren und inneren Umwälzungen, heute der Anlaß dazu da.

Mehr praktischer Natur ist die Frage, ob vielleicht nicht auch die modernen Reproduktionstechniken dem Betrachter das Werkstoffliche der Bilder und der plastischen Kunstwerke ferngerückt haben, ob die Abbildungen den Beschauer gegenüber dem «Materialen» immun gemacht haben? Ohne Zweifel haben auch diese Erscheinungen einen Einfluß auf das Sehen. Der Umstand, daß die gesamte «materiale» Fragestellung bisher eine so deutliche Ablehnung erfahren hat, macht es in dieser Arbeit notwendig, das Problem von Grund auf zu stellen. Die allgemeinen Überlegungen des ersten Teils bilden die geistige Vorarbeit für die praktisch-systematischen Betrachtungen. Diese Zweiteilung hat etwas Zwiespältiges an sich, aber sie scheint angesichts der wissenschaftlichen Situation unumgänglich. Beide Teile können nicht für sich bestehen, sie gehören notwendigerweise zusammen.

Neben dem ersten Abschnitt der theoretischen Ausführungen, der das Grundsätzliche des Material-Formproblems behandelt, ist das nächste Kapitel dem «Methodischen» gewidmet. Es ist anzunehmen, daß das Nichtsehenwollen des Materials auch mit der Methodik zusammenhängt, und daß aus diesem Grunde der Werkstoff vernachlässigt worden ist. Jede neue Pro-

blemstellung fordert auch zu einer besonderen Betrachtungsweise auf und umgekehrt. Im Mittelpunkt aller wissenschaftlichen Arbeit über die Kunst muß die Form stehen, aber zu dieser gibt es eben mehr als nur einen Zugang, und sie selbst ist ein weiter Begriff.

Endlich soll im vorletzten Kapitel des theoretischen Teils auf bestimmte psychologische Fragen eingegangen werden. Wenn man Form und Material einander gegenüberstellt, so ergibt sich das Problem der Gestaltung von selbst, denn was sich zwischen diesen beiden Gegensätzen abspielt, ist ein psychologisch-geistiger Vorgang.

Zuletzt wird in einem besonderen Abschnitt kurz skizziert, wie sich Stil und Material in den vorausgegangenen Jahrhunderten zueinander verhalten haben.

Soweit die kunstgeschichtliche Literatur diesen Gegenstand, der der gesamten Arbeit zugrunde liegt, behandelt hat, ist auf die wesentlichen Schriften aufmerksam gemacht worden. Es sind sehr wenige Bücher, die sich eingehender mit dem Werkstoff in der Kunst auseinandersetzen, und es fehlt vor allem an Darlegungen, die von der mittelalterlichen Plastik ausgehen. Recht selten tauchen etwa bei Pinder oder anderen Gedanken über den Werkstoff auf, und auch dann nur, wenn ein Beispiel der Skulptur sich besonders dazu eignet, den «formbestimmenden» Einfluß des jeweiligen Materials zu verneinen und zu widerlegen.

Über den praktisch-systematischen Teil dieser Arbeit ist nicht viel zu sagen; dort mögen dann die Erklärungen der Bilder selber sprechen. Es kann im übrigen nicht der Zweck dieses Versuches sein, vollständige Analysen der einzelnen Werke zu geben, sondern es wird sich darum handeln, die für den Zusammenhang zwischen einem plastischen Bildwerk und seinem Werkstoff wichtigen Momente hervorzuheben und zu erklären.

Was die Begrenzung des Themas anbetrifft, so erfolgte diese nach drei Seiten hin:

1. Jene Gattung der Kunst, die besondere Privilegien für diese Problemstellung mit sich brachte, war von Anfang an die Plastik. Auch die Architektur dürfte sich in dieser Hinsicht gleich vorteilhaft erweisen, weil sie ebenfalls mit festen Materialien arbeitet, doch was das plastische

Schaffen gegenüber dem architektonischen voraus hat, ist die unmittelbare Versinnbildlichung des menschlichen Seins. Der Gegenstand der Skulptur ist im großen und ganzen der Körper des Menschen, während die Architektur gegenständlich abstrakt bleibt. Sie ist eher Raumkunst als Körperkunst.

2. Die nächste Begrenzung bezieht sich auf die zu behandelnde Zeit. Hier hat sich vor allem das 15. Jahrhundert aufgedrängt, ihrem stilistischen Charakter nach die spätgotische Epoche. Sehr viele Wandlungen, die sich in diesem Zeitabschnitt vollziehen, so etwa der Übergang von der Stein- zur Holzplastik, helfen mit, das zu skizzierende Bild zu vervollständigen. Andere wichtige kunstgeschichtliche Ereignisse, die hier von Bedeutung sind, treten in der «Erfindung» der unbemalten Plastik in Erscheinung.
3. Als dritte Beschränkung wäre das Werkstoffliche selbst zu nennen. Es handelt sich vor allem darum, Holz- und Steinplastiken, im speziellen Lindenholz- und Sandsteinarbeiten, miteinander zu vergleichen, wobei der Hauptakzent auf der Holzskulptur liegt, die im späten Mittelalter vorherrscht. Die Bildwerke aus Stein dienen als Vergleichsstücke, um auf diese Weise die stilistischen Erscheinungen der Holzskulptur besser herausheben zu können.

Die räumliche Aufteilung wurde nicht so streng genommen. Die eigentlichen Bildwerke, die besprochen werden, befinden sich in Basel. Auf Grund der hier gewonnenen Resultate wird es erlaubt sein, Riemenschneider und Krafft zu behandeln, deren plastische Bildwerke eine ausgeprägt intensive Beziehung zum jeweiligen Werkstoff haben. Durch die Anwendung der Material-Formanalyse wird es möglich sein, Wesen und Bedeutung dieser künstlerischen Leistungen besser verstehen zu lernen. Die Einheitlichkeit und Einmaligkeit der Riemenschneiderschen Werke besteht zum großen Teil darin, daß der Würzburger Meister ein besonderes «Aufgehen» der Form im Werkstoff erreicht hat.

Soviel sei in der kurzen einleitenden Übersicht verraten. Zum Schluß dieses Vorwortes muß betont werden, daß es hier nicht darauf ankommt, die Form allein aus dem Werkstoff abzuleiten. Eine solche Auslegung würde

dem Sinn dieses Versuches widersprechen. Es soll lediglich gezeigt werden, wie der Werkstoff, neben vielen andern äußeren Faktoren, die für die Kunst von Bedeutung sind, ebenfalls einen Einfluß auf den Stil hat. Die nichtformalen Elemente stehen außerhalb der immanenten Entwicklung, dennoch ist ihr Anteil am Werden der Formen sehr bedeutsam.

Der Krieg erschwerte die Arbeit: die einzelnen Kunstwerke waren nirgends leicht zugänglich, und Reisen in das Ausland waren mir nicht möglich. So beschränkte sich dann das Studium der Form-Materialbeziehungen auf den nächstliegenden Kunstschatz. Wo sich die erlangten Ergebnisse zu bestätigen schienen, da wurde auch auf Ferngelegenes eingegangen. Wie weit es gelungen ist, ein allgemein gültiges Gesetz (kein absolutes, sondern ein relatives) aufzustellen, das wird sich bei Überprüfung eines größeren Bestandes herausstellen.

Eigene bildhauerische Versuche in den beiden Werkstoffen ermöglichten nicht zuletzt die Durchführung dieser Arbeit.

Allen jenen, die mir in irgend einer Weise behilflich waren, sei an dieser Stelle mein herzlicher Dank ausgesprochen. Herrn Prof. Dr. H. Reinhardt danke ich für einige freundliche Hinweise. Meinen besonderen Dank schulde ich meinem verehrten Lehrer, Herrn Prof. Dr. J. Gantner. Seine stetige Aufmunterung und sein wohlwollendes Verständnis haben in nicht geringem Maße dazu beigetragen, daß ich mein Ziel erreichte. Durch seine Vermittlung erhielt ich für den Druck dieser Arbeit Beiträge aus dem Dissertationenfonds der Universität Basel und aus dem Publikationsfonds des kunstgeschichtlichen Seminars, die ich hiermit ebenfalls bestens verdanke. Auch dem Verlag gebührt ein Wort des Dankes. Er hat dieser Publikation sein volles Interesse entgegengebracht.

I. THEORETISCHER TEIL

Wir wollen gelegentlich Beispiele anführen, wie die Menschen durch die Materie zur Kunst geführt und in ihr selbst weitergeleitet worden sind.

Goethe.

Von seiten des Künstlers ist die Annahme nie geleugnet worden, daß Material und Form im Kunstwerk aufs engste zusammenhängen, während der Kunstwissenschaftler immer dazu neigte, die Form vom Material zu abstrahieren. Für den formschaffenden Künstler ist es ganz und gar unmöglich, diese beiden Elemente voneinander zu trennen. Wenn man ihn aber fragen würde, wie es sich damit in Wirklichkeit verhält, so würde man selten eine Antwort erhalten, mit der man etwas anfangen könnte. Er würde vor allem darauf hinweisen, daß er sein Werk aus dem Werkstoff herausarbeitet. Sicher würde er auch zugeben, daß das Material für ihn nie etwas Totes, sondern immer etwas Lebendiges ist. Damit ist schon viel gesagt, denn die Aussage zeigt, daß die Form dem Werkstoff nicht einfach überworfen wird. «In jedem Ding nehmen wir einen Willen an, der zur Form sich durchzuringen versucht und den Widerstand eines formlosen Stoffes zu überwinden hat», bemerkt Wölfflin[1]. Um wie viel mehr muß der Künstler von dem im Material latent enthaltenen Willen beeindruckt werden! Stoff und Form sind untrennbar miteinander verbunden. Es ist auch bei der größten künstlerischen Leistung unmöglich, das Stoffliche ganz abzustreifen, denn in beiden Teilen lebt ein gemeinsames organisches Gesetz. Zwischen Material und Form gibt es eine gegenseitige Bedingtheit, ohne welche beide nicht existieren noch leben können. Der Weg, der von dem einen zum andern führt, ist in jedem Kunstwerk äußerlich ein leicht feststellbarer, innerlich aber ein mannigfaltiger und schwer faßbarer.

Jene Künste, die es mit einem festen Werkstoff zu tun haben, geben am besten Gelegenheit, über das vorliegende Thema zu sprechen. Der Stein oder das Holz besitzen, wie alle festen Werkstoffe, sichtbare und tastbare

[1] H. Wölfflin: Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur. Dissertation. München 1886. S. 15 oben.

Eigenschaften. Hier kann auch der Prozeß des Formwerdens anschaulich vor Augen treten, während dagegen der Klang einen viel flüchtigeren Existenzwert besitzt und somit für die Gestaltung nicht vorstellbar ist. Die Art und Weise wie der Bildhauer sein Werk aus dem Steinblock herausarbeitet, offenbart aufs anschaulichste die Überwindung der Materie zugunsten der Form. Architektur und Plastik bringen alle Vorzüge mit sich, die für eine Material-Formuntersuchung wünschenswert sind. Beide Kunstgattungen ermöglichen dem Künstler die vollste Entfaltung der dem Material innewohnenden künstlerischen Kräfte. In Musik und Dichtung wird es immer sehr schwer sein, dieses Problem zu fassen, obwohl es sicher auch hier eine Frage nach dem Verhältnis zwischen dem Formalen und dem Materialen[1] gibt. In der Literaturgeschichte versteht man unter Stoff das Inhaltliche. Die Verlagerung des geistigen Akzentes hat ihren tieferen Grund in der Sinnbeschwertheit des Wortes. Die Farbe oder der feste Werkstoff der bildenden Kunst sind geistig abstrakt und erhalten erst durch das Hineinlegen eines geistigen Wertes einen höheren Sinn. Man wird beim Tonkünstler wie beim Dichter von einem Ringen mit der Materie sprechen können, nur daß eben der Werkstoff sich seiner Natur nach vom festen Material des Bildhauers oder des Baumeisters tiefgehend unterscheidet. Besonders bei Semper wird man diese Grundfragen der künstlerischen Gestaltung vermissen, was zum großen Teil dazu beiträgt, daß sein Buch «Der Stil»[2] sich nicht halten konnte. Ob aus dem Wort eine Dichtung geschaffen wird, ob aus dem Klang das Musikstück, dem Stein das Bild- oder Bauwerk entsteht: allen diesen Künsten ist der lebendige Gestaltungsprozeß gemeinsam, der von der Materie zur Form führt. Dem unterschiedlichen Material muß Rechnung getragen werden, letzten Endes hat jede der Künste bestimmte Ausdrucksmöglichkeiten, die sie nicht überschreiten kann. Das hindert aber den Menschen nicht, ein übergeordnetes Formerlebnis anzuerkennen.

Wenn man nun das Material in der plastischen Form sucht, so darf man

[1] Wir verwenden diesen Ausdruck in dieser ganzen Abhandlung, weil das Wort «materiell» in seiner allgemeinen Bedeutung und Funktion viel zu verschwommen ist.

[2] G. Semper: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten. 1. Auflage 1860–1863, 2. Auflage 1878–1893.

es nicht mit Zirkel oder Maßstab feststellen wollen, d. h. der Werkstoff geht nicht als konstruktives oder technisches Element in die Form ein, sondern er wirkt sich vor allem als etwas Geistiges aus. Die künstlerische Form ist gleichfalls nie das, was wir in den Naturdingen als Form ansprechen. Kunstform ist etwas durch Menschen Geschaffenes, und ihr Wesen kennzeichnet sich dadurch, daß sie über die Dinge hinausgeht, indem sie das Wesentliche und Höhere darstellt. Es geht deshalb nicht an, im Material ebenfalls nur das Technische zu sehen, wie es unzulänglich ist, die Kunst auf ihre reale Übereinstimmung mit den Naturgegenständen zu überprüfen, um ihren Wert davon abhängig zu machen, wie weit sie an die Natur herangekommen ist. An Stelle der Wirklichkeit des Werkstoffs tritt in der Kunst dessen geistige Kraft. Der Künstler steht nicht als Techniker vor dem Werkstoff, sondern er erlebt ihn ästhetisch. Der Werkstoff wird in der Hand des Künstlers gleichsam nachgiebiger, was heißen will, daß er jederzeit eine Potenzierung erfährt. Im Barock wird er nach der Seite des «Flüssigen» und «Leichten», in der Gotik in bezug auf das «Abstrakte» und «Vergeistigte» hin gesteigert. Interessant ist im letzten Fall, daß die Entmaterialisierung des Stoffes nicht vor sich gehen kann, ohne daß nicht eine andere Eigenschaft des Steins, in dem man den wesentlichen Werkstoff der Gotik sehen muß, ebenfalls eine Steigerung erfährt: die Tektonik, das Gerüsthafte und das Architektonische. Wenn gesagt wird – wie es sehr oft geschieht –, daß der Geist sich der Materie bemächtigt, daß er allein bestimmend ist für das, was er verwirklicht, so können wir gerade diesen künstlerischen Willen nicht von demjenigen des Materials freisprechen. Das Material ist ein geistiger Stoff. Die Zugeständnisse, die der Gestalter dem Werkstoff gegenüber macht, sind nicht handwerkliche oder technische; was ihn anspricht und was er auch dementsprechend verwertet, ist das Sinnbildliche der primären Eigenschaften. Es bleibt jeder Kunstepoche und jedem bildenden Künstler selbstverständlich überlassen, was sie an einem Werkstoff als schöpferischer Impuls bewerten wollen. Theoretisch ist der Fall möglich, daß in keiner Hinsicht eine Beeindruckung durch das Material stattfindet. In der Regel wird es sich jedoch nur um ein Mehr oder Weniger handeln. Sehr geringe Konzessionen stellt der romanische Stil an das Material, wogegen Rodin

zum Beispiel eine ausgesprochene Ausnutzung der materialen Kräfte erstrebt. Es wurde für diese Untersuchung eine Zeit ausgewählt, in der das geistige Interesse am Stofflichen zu erwachen scheint, nachdem es sehr lange im Banne der religiösen Strömung in der Kunst nicht mitsprechen konnte.

Sehr deutlich spricht sich Wilhelm Pinder gegen jede «materialistische» Kunsttheorie aus, wenn er sagt: «Aber nie hat, wenigstens im Abendland, der Werkstoff die Form bestimmen können, nie konnte er mehr leisten, als daß er ihr entgegenkam.»[1] Im gleichen Sinne äußert sich, ähnlich wie es auch die Vertreter der formalistischen Kunsttheorie tun, Julius Baum: «Der Geist bildet Stein, Holz und Metall nach seinen Gesetzen.»[2] Liegt bei näherem Zusehen nicht ein Widerspruch in diesen Feststellungen, wenn von einem Entgegenkommen des Materials gesprochen wird, was nicht anders zu verstehen ist, als daß man eben dem Werkstoff eine eigene geistige Kraft zugesteht? Entgegenkommen heißt aktiv sein. – Und so geschah es an andern Orten und in andern Schriften. Man sah wohl ein, daß die Form nicht ohne materialen Hintergrund leben konnte, man sprach dem Material aber dennoch jede Mitwirkung an der Gestaltung ab. Beide Elemente, der Wille des Künstlers und derjenige des Materials, durchdringen sich gegenseitig, und es ist aussichtslos, zu untersuchen, wo der eine aufhört und der andere anfängt. Niemand kann in Wirklichkeit sagen, bis zu welchem Punkte sich das Material auswirkt und wo der Künstler mit seiner Formphantasie einsetzt. Dehio hat mit Recht darauf hingewiesen, daß «jeder Werkstoff sein eigenes Formbestreben hat, das dem Künstler zugleich Schranke und Antrieb ist»[3]. In diesem Punkte hat sich, schreibt Dehio weiter, der Unterschied zwischen Virtuosentum und künstlerischer Weisheit zu zeigen. Aus der Tatsache der gegenseitigen Durchdringung von Material und Formwille ist leicht erklärlich, daß der Werkstoff nie allein nur hemmend oder allein fördernd auftritt, sondern beides in einem ist. So ist auch die eminent geistige Bedeutung des Werkstoffes zu erklären.

[1] W. Pinder: Die deutsche Kunst der Dürerzeit. Leipzig, E. A. Seemann 1940. S. 89.

[2] J. Baum: Gotische Bildwerke Schwabens. Dr. Benno Filser Verlag, Augsburg 1921. S. 18 Mitte.

[3] G. Dehio: Geschichte der deutschen Kunst. Des Textes zweiter Band. Berlin und Leipzig 1921. S. 63.

An Stelle des widersinnigen Ausdruckes von der «Materialgerechtigkeit» spricht man besser von der «Sinngerechtigkeit». Auf diese Weise verläßt man die primitive Sphäre des technischen Abhängigkeitsverhältnisses. Sinnfremdheit dem Material gegenüber führt zu Scheinwerken. Es ist überaus naheliegend, den Kitsch in Verbindung mit materialsinnfernen Werken zu bringen, denn es gehört zu den charakteristischen Merkmalen von kitschigen Arbeiten, daß bei ihnen auf das Material gar nicht Rücksicht genommen wird. Es wird meistens ein Stoff verwendet oder vorgetäuscht, der dem Forminhalt widerspricht, so etwa – um ein extremes Beispiel zu wählen –, wenn ein Schweizer Holzhäuschen en miniature in Blei oder Zinn gegossen wird.

Der Werkstoff hat in der Kunst als conditio sine qua non zu gelten. Die Materialgerechtigkeit, von der so viel geredet wird, ist ebenso eine Fabel, wie es die Theorie von der triumphalen Vorherrschaft des Geistes über die Materie in der Kunst ist. Der Werkstoff bedeutet immer ein Teil dessen, was man im allgemeinen das Kunstwollen nennt.

«Ziel der formenden Kraft ist nicht die Vernichtung des Stoffes, sondern nur die organische Fügung, ein Zustand, von dem wir empfinden, daß er selbstgewollt, nicht durch äußeren Zwang entstanden sei», schreibt Wölfflin in seiner Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur[1]. Harth nennt das Aufgehen und Verbinden des Materialen mit dem Geistigen eine innige Vermählung von Material und Form. «In der Materie wirkt sich ein kosmischer Wille aus.»[2]

Es muß kurz noch die Sempersche Kunsttheorie näher erwähnt werden, damit klar wird, was die vorliegende Untersuchung von der alten «materialistischen» Lehre unterscheidet. Sempers Arbeit kann als die erste eingehende Untersuchung über diesen Gegenstand betrachtet werden. Sie gehört ihrer geistigen Einstellung nach durchaus dem 19. Jahrhundert an und gibt dennoch einige wichtige Anhaltspunkte. Nicht jede Theorie, die auf die Bedeutung des Materials in der Kunst aufmerksam macht, braucht sich auf

[1] H. Wölfflin: a. a. O. Seite 17.

[2] Ph. Harth: Aufsätze über bildhauerische Gestaltung. Verlag Ulrich Riemerschmidt. Berlin 1939.

die Lehre von Semper aufzubauen. Das sei nochmals ausdrücklich betont. Im großen und ganzen verdiente sie die allgemeine Ablehnung, wenn auch gesagt werden muß, daß nicht alles, was Semper unterschoben wurde, seiner Anschauung entsprach. Sein Hauptwerk ist zu sehr aus der Perspektive des Technikers geschrieben. Die natürlichen Eigenschaften des Materials gehen bei ihm mit fast rechnerischer Konsequenz in das Formgefüge ein, ohne daß sie am geistigen Schaffensprozeß Anteil haben. Obwohl er die Materialisten rügt, die dem Stoff zuliebe die entscheidende Idee zu deren Nachteil vergewaltigen, verharrt er auf dem Standpunkt der Determination der Form durch die materialen Faktoren des Rohstoffes, der Technik und des praktischen Gebrauchs. Er betont die festen Grenzen der Formgebung, die nicht ohne Gefahr für das Kunstwerk überschritten werden dürfen. Die Form wird am Ende doch als Funktion der technischen Mittel betrachtet. Für den Architekten bedeutet der Werkstoff immer etwas greifbar Reales. Es liegt in seinem Beruf, wenn er der Konstruktion und der Technik sein Augenmerk schenkt. Textur und Struktur sind für ihn formale Begriffe und damit eins mit den technischen. Es ist dabei nebensächlich, ob Semper dem Werkstoff nur einen mitbestimmenden Einfluß zubilligt, oder ob er in ihm einen Stoff sieht, über den der Künstler nicht hinaus darf; es kommt in beiden Fällen auf das gleiche heraus: er rechnet mit festen Faktoren. Das Wort «mathematisch» kennzeichnet die Auffassung des Architekten am besten. Wir möchten davon absehen, die Rieglsche Antwort[1] auf den Kunstmaterialismus zu wiederholen. Riegl war der entscheidende Antipode von Semper, aber es war zu erwarten, daß er in seiner bewußten Reaktion ebenso Gefahr lief, über das Ziel hinaus zu schießen. Die heutigen Kunstlehren stehen fast durchgehend auf dem Boden des Kunstwollens, von dem Stange behauptet, daß es eine Kraft ohne Leib geworden ist[2]. Das Kunstwollen «hatte sich von allen materiellen und menschlichen Gegebenheiten

[1] A. Riegl: Spätrömische Kunstindustrie. Druck und Verlag der österreichischen Staatsdruckerei in Wien. 1927. – Gesammelte Aufsätze. Dr. Benno Filser Verlag. Augsburg-Wien. 1929.

[2] A. Stange: Die Bedeutung des Werkstoffes in der deutschen Kunst. Bielefeld und Leipzig, Velhagen und Klasing 1940. S. 11.

gelöst». «Und so wurden auch die geheimen Bindungen von Werkstoff, schöpferischer Phantasie des schaffenden Menschen und Form vergessen.»[1]

Wir zitieren kurz einige Stellen aus kunstgeschichtlich-philosophischen Abhandlungen, wo mit etwas mehr Weitblick, als es sonst geschehen ist, auf den Semperschen Kunstmaterialismus eingegangen wurde. Man versuchte von einer höheren Warte aus das Problem von Material und Form zu sehen. Es kann nicht allen Abhandlungen über diesen Gegenstand nachgegangen werden, da wir weniger Wert auf ein theoretisches System legen, als vor allem auf praktische Untersuchungen, wie sie im zweiten Teil angestellt werden. Es gibt genug Stimmen gegen Semper, der mit der einseitigen Auslegung des Problems immer wieder Anlaß zu Diskussionen gegeben hat. Wofür wir dem Autor des «Stils» zu Dank verpflichtet sind, das ist die Tatsache, daß er eine Antwort auf verschiedene und wichtige Fragen materialer Art zu geben versuchte.

Frankl[2] erklärt, daß es ästhetisch gar nicht darauf ankomme, den realen Werkstoff in Beziehung zur Form zu setzen, sondern den imaginären, d. h. den eingebildeten. Die natürlichen Eigenschaften des Materials gehen nicht als physikalische Faktoren in das Kunstwerk ein, sondern erfahren eine künstlerische Umwertung.

Er spricht sich auch gegen die Gruppierung bei Semper aus, wo von technischen Grundtypen gesprochen wird: Weberei, Keramik, Metallurgie und Tektonik, die sich auf den Gegensatz von Struktur und Textur reduzieren lassen.

Dagobert Frey[3] kommt zum Schluß, daß «die Unzulänglichkeit der materialistisch-technischen Auffassung der Kunst, wie sie Gottfried Semper theoretisch vertreten hat, darin zu suchen ist, daß die künstlerische Formgebung aus konkreten Eigenschaften des Materials gleichsam zwangsläufig abgeleitet wird». Ebenso wie oben wird gezeigt, daß die künstlerisch-ästhetische Bedeutung des Materials ignoriert worden ist. «Die Besonder-

[1] A. Stange: Die Bedeutung des Werkstoffes in der deutschen Kunst. Bielefeld und Leipzig, Velhagen und Klasing 1940. S. 11.

[2] P. Frankl: Stilgattungen und Stilarten. ZAest. 19/1925. S. 104.

[3] D. Frey: Form als Symbol. Ztschr. f. Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft (ZAest.) 21 (Band) 1927. S. 273.

heit des Materials geht nicht als konkrete Eigenschaft in das Kunstwerk ein, sondern bekommt erst durch die symbolische Bedeutung, die dem Material vom Künstler unterlegt wird, also wiederum durch einen spontanen Willensakt, seine bestimmte, für das Werk entscheidende Auffassung.» Mehr dem Gebiet der Ästhetik gehören die Ausführungen von ODEBRECHT an, der über «Werkstoff und ästhetischer Gegenstand» geschrieben hat[1]. Er erwähnt auch, daß es etwas durchaus anderes ist, ob nach den technischen Möglichkeiten des Materials gefragt wird oder ob die künstlerischen und geistigen Gestaltungsmöglichkeiten erwogen werden. Er spricht von der wertästhetischen Rolle des Materials innerhalb des Formwerdens, wobei noch hinreichend genug Spielraum für die stofflichen Eigenheiten offengelassen wird.

Wir fragten nach den geistigen Gründen, die zur Vernachlässigung des Materials in der Kunst und der Kunsttheorie geführt haben.

Mit dem übersteigerten und schnellen Mechanismus der modernen Welt konnten die alten, natürlichen Materialien nicht mehr Schritt halten; es wurden neuere und rationellere erfunden, man denke etwa an die Bedeutung des Betons, der verschiedenen Metall-Legierungen usw. In allerneuester Zeit macht sich wieder das Bedürfnis nach ursprünglichen Werkstoffen sehr stark geltend, der sogenannte Heimatstil ist eine Modeerscheinung dieser Art, wo ein besonderer Kult mit der Holzäderung getrieben wird. Daneben aber ist der Sinn dieser Kunstströmungen ein durchaus ernsthafter und ursprünglicher: er ist der Not der Zeit erwachsen, wie damals, als Riemenschneider die Plastiken unbemalt gelassen. Eine geistige Parallelerscheinung erblicken wir in der neuesten kunstgeschichtlichen Einstellung, wo man sich gleichermaßen auf die Bedeutung des Werkstoffes einläßt. Das Grunderlebnis dürfte in beiden Fällen das gleiche sein; in dem einen äußert es sich als praktische Lebenseinstellung, im andern wird es als geistige Haltung überhaupt zu verstehen sein. Die Übersetzung des «Holzfigurenstils» in Porzellan erweist sich bei BARLACH als unhaltbar, da die Dynamik und die Kraft des Ausdruckes durch die glatte Oberfläche des Porzellans verloren

[1] R. ODEBRECHT: Werkstoff und ästhetischer Gegenstand. Ztschr. f. Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft. 29, 1935.

gehen. Wieviel kommt diesen weitausschreitenden oder seelisch erfüllten Gestalten zugut, wenn sie in der Struktur des Holzes sich gleichsam austoben können, während die stark reflektierende Glasur all das vitale Sein stillelegt, d. h. in eine Lichtsphäre hineintaucht, die nicht das Seelische, sondern das Prunkende gibt.

Es bleibt noch einiges über zwei neuere, das Werkstoffproblem behandelnde Publikationen zu sagen: es betrifft dies das bereits erwähnte Buch von Stange[1] über den Werkstoff in der deutschen Kunst und dasjenige von Sedlmayr[2] über Michelangelo. Beiden Werken ist gemeinsam, daß sie für die Beachtung der werkstofflichen Fragen eintreten und kein Hehl daraus machen, daß die Kunstgeschichte hier viel nachzuholen hat. Sie geben gleichzeitig wichtige Hinweise, welche grundlegenden Probleme in diesem Zusammenhang auftauchen und wie der Werkstoff im allgemeinen zu bewerten ist. Es ist eigenartig, daß in beiden Schriften weit über den vorgelegten Gegenstand hinaus Betrachtungen angestellt werden, die sich mit der wissenschaftlichen Arbeit über die Kunst befassen. Es sind Grundfragen, die beide Male zur Sprache kommen. Stange widmet ihnen einen besondern Teil im Anhang, Sedlmayr kommt in den Schlußbemerkungen darauf zu sprechen. Aus den letzteren entnehmen wir einige Sätze: «Überhaupt ist in der neusten Kunstgeschichte ein neuer Sinn für die Eigenschaften der Werkstoffe und die Symbolkraft des Stofflichen durchgebrochen und hat die Einsicht gezeitigt, daß in den Werkstoffen ein geistiger Stoff der Gestaltung sich verkörpert.» «Aber erst mit dem Stoffproblem kommt man auf den Boden des konkreten Schaffens. Und erst von hier aus wird eine Verständigung zwischen dem Betrachter der geschichtlichen Kunst und den schaffenden Künstlern überhaupt möglich, die uns allzu lange gefehlt hat.»[3]

Zu dem reichen Fragenkomplex seiner Gedanken über Michelangelo gehört auch das Problem der Farbe, das in der vorliegenden Arbeit gestreift wird. Hier wird klar, wie weit der Rahmen einer «materialistischen» Kunst-

[1] A. Stange: a. a. O.

[2] H. Sedlmayr: Michelangelo. Versuch über die Ursprünge seiner Kunst. München, Piper 1940.

[3] ebenda S. 37 und 38.

betrachtung gespannt werden kann. Das «Urverhältnis» zum Stoff, das Sedlmayr für die Kunst Michelangelos nachweist, lebt in allen Künsten. Der «Schwere» der körperlichen Formen steht als erlösendes Element die Farbe gegenüber. Auch darin glauben wir ein ewiges Gesetz der Kunst sehen zu dürfen. In der gotischen Plastik bekommt durch die Bemalung der Bildwerke besonders dieses Problem einen einmaligen Wert. Wenn es die Aufgabe der Kunstgeschichte ist, «aus wenigem Zentralen möglichst vieles verständlich zu machen», wie Sedlmayr sagt, so wird man das Verhältnis des Künstlers und der Zeit zum Werkstoff nicht außer acht lassen dürfen.

Die Darlegungen von Stange gehen mehr von der geschichtlichen und statistischen Seite an das Problem heran, wobei die wichtigsten Materialien Holz, Stein und Metall Abschnitte für sich bilden. Wenn bei Sedlmayr die Farbe ein Teil der Materialproblematik bildet, so sind es bei Stange die Fragen nach dem Volk und nach der Persönlichkeit, die gemeinsam mit dem Interesse am Werkstofflichen wach geworden sind. Er spricht sich dahin aus, «daß das Holz dem Gestaltungstrieb des germanisch deutschen Menschen besonders entgegengekommen sein muß»[1]. Bestimmte Formerscheinungen will er im Zusammenhang mit dem weichen und subjektiven Werkstoff sehen: Kleinteiligkeit, Unregelmäßigkeit, geringere Sinnlichkeit, den zum Verschnörkelten und Ornamentalen hinneigenden Faltenstil. Bei solchen Betrachtungen verliert die sonst übliche Charakterisierung einer Form sofort ihren angestammten rationalen Einschlag, sie wird für uns lebendiger, weil sie nicht aus dem Unsichtbaren einer rekonstruierten geschichtlichen Entwicklung abgeleitet wird, sondern durch schaubare «Gründe» unterbaut wird. Das gleiche Gefühl stellt sich bei der Lektüre von Dehios Werken über die Geschichte der deutschen Kunst ein, wo ein ungemein elementarer Sinn für die werkstoffliche Natur der Form vorhanden ist. Man wird aber gerade bei diesem Kunsthistoriker diese wache Freude am Werkstofflichen nie entbehren können, und er selbst hätte durch die Fülle seines Stoffes nicht leicht den sicheren Weg zum Wesentlichen eines Kunstwerkes gefunden, wenn ihm nicht eine materiale Vorstellung zu Hilfe gekommen wäre.

[1]) A. Stange: a. a. O. S. 29.

Stanges Buch will eine seit langer Zeit verloren gegangene Beziehung zwischen dem wissenschaftlichen Kunstbetrachter und dem schaffenden Künstler herstellen, indem es das Verständnis für das Werkstoffliche zu wecken sucht. Der Autor nimmt die Dichter beim Wort, die von der Liebe ihrer Zeit zu einem bestimmten Material erzählen, er erwähnt alle Verwendungsmöglichkeiten und Techniken der verschiedenen Materialien, so daß auch das Kunstgewerbe nicht übergangen wird. In der Art, wie ein Werkstoff behandelt wird und zu was er gebraucht werden kann, darin charakterisiert sich für ihn der Mensch und das Volk. Er greift alle jene Ereignisse heraus, die in Verbindung mit dem Werkstoff des Künstlers stehen. Das Ansprechende an den skizzierenden Schilderungen ist überall die erfrischende Nähe zum kunstgeschichtlichen Gegenstand.

Wenn nun zum Schluß einige philosophische Überlegungen angestellt werden, so der Idee zuliebe, von der aus das gesamte Problem angefaßt worden ist.

In dem Material des Künstlers ist etwas dem Begriff der Materie Synonymes enthalten. Der rohe Werkstoff vertritt in sinnbildlicher Weise das Weltliche oder Diesseitige, wie wir es nennen wollen, während die Form als symbolischer Ausdruck für das Göttliche und Überirdische zu gelten hat. So wie durch den Glauben oder irgend eine höhere Idee das vergängliche Dasein überwunden werden soll, so will der Künstler durch die Form die rohe Stofflichkeit überwinden. Die Gleichsetzung dessen, was dort im Leben und hier in der Kunst sich abspielt, ist nicht ohne weiteres möglich. Aber wer in das Wesen des Künstlerischen einzudringen gewohnt ist, wird die tiefe Übereinstimmung in diesem Vergleich anerkennen müssen. Nicht umsonst ist die Architektur (und sie an erster Stelle), die Bildhauerei und die Malerei, wie die gesamte Kunst, im Dienste der Religion gestanden, weil sich in ihnen die höchste menschliche Leistung mit dem christlichen Glauben innerlich verwandt fühlte. Vielleicht ist uns das Gleichnishafte dieser Analogie von Kunst und Christentum nicht mehr geläufig, weil wir in einer weit lockereren Beziehung zu Gott stehen, als es beim mittelalterlichen Menschen der Fall war. Die Kunst wird sich im übrigen immer einem Gehalt höherer Ordnung zuwenden.

Der rohe Steinblock oder der Holzklotz des Bildhauers sind ihrer Potenz nach formlose Masse. Der Plastiker stellt sich die Aufgabe, an Stelle des Formlosen das Edlere und Höhere zu setzen. Gleichermaßen will der Baumeister ein Formganzes den unförmigen Bausteinen abgewinnen. In der Baukunst und in der Bildnerei kommt der Gegensatz zwischen Ausgangsstoff und erzielter schöpferischer Leistung besser zur Geltung als in der «materialschwachen» Malerei. Die Gotik brauchte gerade die ersten beiden Kunstgattungen, um die große geistige Kraft, von der sie beherrscht war, auszudrücken. Entsprechend dem großen Spannungsverhältnis zwischen Gott und Mensch mußte auch hier ein im Verhältnis gleichwertiger Gegensatz offenbar werden. Dehio[1] schreibt, daß die Auflösung des gotischen Baukörpers in ein fleischloses Skelett seinem tieferen Sinn nach ästhetisch-symbolisch zu bewerten ist. Es ist ein gleichnishaftes Programm, das diese Bauten vordemonstrieren. Die technische Lösung steht hinter der geistigen weit zurück, d. h. es ist nicht der Ingenieur, der an diesen gewaltigen Kathedralen seine Freude hat, sondern es ist der andächtig Gläubige.

Wo der ewige Dualismus zwischen Form und Material, der auf die verschiedensten Formeln gebracht werden kann, und bald auf die Scheidung von Seele und Körper, Gott und Mensch oder Geist und Materie hinausläuft, je nachdem eine Zeit oder ein Mensch diese Gegensätze empfindet, wo diese tiefere Auseinandersetzung begriffen wird, da wird auch die Kunst erst in ihrer wahren Bedeutung verstanden.

[1] G. Dehio: Geschichte der deutschen Kunst. Textband 2, S. 15.

Wer nach Material und Form in der Kunst fragt, der wird unweigerlich das Gestaltungsproblem in den Mittelpunkt der Betrachtung stellen müssen. Das Interesse wendet sich hier nicht der geschichtlichen Abfolge der Formen zu, sondern verlegt sich auf das Werden dieser einzelnen formalen Äußerungen. Die erste Aufgabe einer Formanalyse ist, das Künstlerische eines Bildes oder einer Plastik zu erschließen, wobei gleichzeitig ein bestimmter Zweck beabsichtigt wird: die Einreihung in die geschichtliche Entwicklung der bildenden Kunst. Jede Analyse geschieht in der Regel im Hinblick auf die nachherige genaue Festlegung der historischen Stellung, was zur Folge hat, daß eine Form die andere ständig ablöst. Unter Umständen kann sich mit der Zeit eine Form, die vor allem auf die kunstgeschichtliche Einordnung hin gesehen wird, sehr leicht totlaufen, d. h. sie geht als einzelne Leistung im Strom der Formentwicklung unter. Dazu kommt, daß eine durchgehende Gleichbewertung jeder Formerscheinung notwendig ist, die doch allzeit durch eine allem Künstlerischen eigene Unterschiedlichkeit der Leistungen unmöglich ist. Damit wird wohl die erforderliche Objektivität erreicht, aber es bleibt im ganzen eine gewisse Abgestumpftheit gegenüber dem spezifisch Einmaligen eines Kunstwerkes. Die Unparteilichkeit wird im Grunde bereits verlassen, wenn z. B. in Dürer ein Meister höchsten Grades gesehen wird.

Es ist eine wohltuende Erkenntnis zu erfahren, wie folgerichtig sich die Dinge in Wirklichkeit ablösen, wie das eine Kunstwerk im nächstfolgenden in der Tat vorgeahnt wird. Die Immanenz in der Kunstgeschichte besteht vielleicht in einem Maße, wie es sich die vorigen Generationen der kunstgeschichtlichen Forscher nie vorgestellt haben. Wenn sich Heidrich in seiner bemerkenswerten Abhandlung über die Geschichte und Methode der Kunstgeschichte[1] dagegen ausspricht, daß die «auf Präzision und Evidenz

[1] H. Heidrich: Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte. Zur Methodenlehre. Besprechung von H. Jantzen «Des niederländischen Architekturbildes». Basel, Schwabe 1917.

ausgehende Erkenntnis mit ihrer mathematischen Gesetzlichkeit im Gegensatz zu der ganz anderen Natur der Kunstgegenstände und der Kunst selbst steht», dann darf man heute sagen, daß die Notwendigkeit, mit der sich die geschichtlichen Formabwandlungen vollziehen, nicht geleugnet werden kann. Das ist dem Kunsthistoriker der Gegenwart Tatsache. Es ist heute eine «Sattigkeit» der kunstgeschichtlichen Begebenheiten erreicht, eine Geschlossenheit des historischen Systems, von der sich etwa ein Gelehrter des 19. Jahrhunderts nicht hätte träumen lassen. Wohl sind noch wesentliche Lücken auszufüllen, und die Aufgabe ist auch in dieser Hinsicht nicht und nie gelöst, aber der Weg ist vorgezeichnet, man wird ihn als ein nützliches Hilfsmittel bei der wissenschaftlichen Arbeit über die Kunst immer wieder gehen müssen. Das Schematische, das HEIDRICH bei diesen Untersuchungen, wo das Geschichtliche im Vordergrund der Forschungsarbeit steht, vermeiden will, konnte nicht immer umgangen werden. Über den sich logisch folgenden Formveränderungen steht letzten Endes doch das einzelne Werk, und es läuft oft wirklich Gefahr, einer «tötenden Formelhaftigkeit» zu erliegen. Für den Betrachter des 20. Jahrhunderts ist es möglich, alles, was sich in den vergangenen Zeiten Stufe um Stufe ereignet hat, zu überblicken. Er sieht ja ständig das, was nachher kam. Der Übergang vom Linearen zum Malerischen ist für ihn ein unabwendbares Entwicklungsphänomen; eine andere Richtung konnte die Kunst nicht wählen. Ein Gesetz aber konnte daraus nicht werden. Einschränkungen kamen dazu, indem der Wechsel vom Plastischen zum Malerischen sich nur für eine bestimmte Zeit, dann auch nur für eine bestimmte Kunstgattung anwenden ließ. Die leicht mögliche Rekonstruktion des historischen Verlaufs steht aber in einem bestimmten Gegensatz zu allen einzelnen künstlerischen Werken, die unmittelbar aus ihrer Zeit herauswachsen. In jedem Kunstwerk herrscht etwas Unerwartetes und Spontanes. So verlangt dann jedes Werk, daß man es auch aus sich selbst verstehen lernt. Wenn nämlich die Geschichte so unabänderlich wäre, wie es oft der Fall zu sein scheint, dann würde es keine Schwierigkeiten machen, von unseren Gegenwartsleistungen auf die Kunst der kommenden Generation zu schließen. Hier zeigt sich, daß das Geheimnis nicht verloren gegangen ist und daß erst eine nachträgliche Theorie die

Dinge in ihrer geschichtlichen Folgerichtigkeit erfassen kann. Was wir letzten Endes Entwicklung nennen, setzt sich weniger aus den kleinen Schöpfungen zusammen, die die Breite des Stromes ausmachen, sondern aus dem einzelnen Werk eines gewaltigen Meisters. Ein Dürer, ein Michelangelo oder ein Rembrandt –, sie heben die Zeit aus den Angeln, durch sie wird die Zeit aus dem beharrlichen Lauf der Tage herausgerissen und um einen tüchtigen Schritt vorwärts gebracht. Man vergesse nicht, daß hier von Kunst, und nur von ihr, die Rede ist.

Das Problem geht deshalb um zwei Tatsachen. Jedes Kunstwerk ist einmalig, jedes Kunstwerk ist aber gleichzeitig Gegenstand einer notwendigen Entwicklung. Diese beiden Elemente scheinen sich zu widersprechen; in Wahrheit aber führt diese Erkenntnis zum Wesentlichen der künstlerischen Erscheinung: jede einmalige Leistung macht erst die kontinuierliche Folge, oder umgekehrt, dieses richtungsbestimmte Vorwärts (nicht im Sinne eines wertmäßigen Fortschrittes) der formalen Abwandlungen ist erst durch die persönliche und gleichsam aus der Bahn fahrende Leistung möglich; sie gibt den Anlaß zum Weiterschreiten.

Der Nachteil der historischen Methode besteht demnach darin, daß sich die Formen ständig ablösen und ein Verweilen bei dem Werk an sich nicht leicht durchzuführen ist.

Es ist immer das fertige geistige Produkt, mit dem sich der Historiker in der Kunst im allgemeinen abzugeben hat. Das hat zur Folge, daß das dem Künstler innewohnende Bestreben, die Materie zu überwinden, außer acht gelassen wird. Die geschichtliche Methode geht einen dem Gestaltungsvorgang entgegengesetzten Weg: sie verfolgt nicht die Entstehung und Verwirklichung der künstlerischen Idee, sondern wendet sich der Form in erster Linie zu. Erst von da versucht sie rückschließend das Werden eines Kunstwerkes zu verstehen, wenn dies überhaupt ihre Absicht ist.

Bereits hat seit einiger Zeit Sedlmayr mit der sogenannten Strukturanalyse versucht, ein neues Forschungssystem vorzutragen, das besonders dem Gestaltungsprozeß Rechnung trägt[1].

[1] H. Sedlmayr: Geschichte und Kunstgeschichte. Mitteilungen des österreichischen Geschichtsinstituts. 1937.

Für uns ergab sich die Konsequenz der Berücksichtigung des künstlerischen Werkvorganges aus der gesamten Fragestellung nach dem Zusammenhang von Material und Form.

Allein mit Hilfe der systematischen Methode kann das Materialproblem gelöst werden. Gefragt wird nach den Objekten und ihrem eigenen Werden, nicht nach deren übergeordneter Geschichte. Das ist das Gemeinsame, das diese Arbeit mit der SEDLMAYRschen Strukturanalyse hat. Man kann sagen, daß beide Verfahren, die Untersuchung in der Längs- und in der Querrichtung, eine gewisse Unvereinbarkeit besitzen. Die historische Methode hat es stets mit fertigen Einzelwerken zu tun, die systematische geht von den werdenden Einzelformen aus. Wenn deshalb der Übergang etwa von einem «Steinstil» zu einem «Holzstil» behandelt werden soll, so muß man sich darüber klar sein, daß nur gewisse Formbestandteile vom neuen Stil absorbiert werden, und daß es sich niemals darum handeln kann, einfach alles zu übertragen. Der Umsetzungscharakter von einem «Werkstil» in einen andern kann sehr verschieden sein. Die Veränderungen, die sich dabei vollziehen, können bedeutend sein, je mehr das seelische und persönliche Einleben in den andern Stoff vorhanden ist; sie können auch beinahe gar nicht auffallen, wenn der einheitliche Formenschatz das Primäre ist (Romanik). Die formgeschichtlichen Wandlungen können auch bei einer systematischen Forschungsarbeit nicht übergangen werden, doch steht die interne Geschichte der einzelnen Form im Zentrum der geistigen Aufgaben. Erst wenn diese Untersuchungen abgeschlossen sind, stellt sich die Frage nach dem Platz innerhalb der gesamten Kunstgeschichte.

Das Verlangen nach einer intensiveren Berücksichtigung der systematischen Methode ist in den letzten Jahrzehnten oft laut geworden. Im Jahre 1924 schrieb FRANZ LANDSBERGER in einem sehr schönen Aufsatz[1]: «Einer historischen Betrachtungsweise, welche die Schöpfungen der Kunst in zeitlicher Folge als gewordene und weiterwirkende verknüpft, stellt sich in neuerer Zeit mit merklicher Energie eine rein systematische Kunstbetrachtung zur Seite. Diese breitet die Gestaltungsmöglichkeiten der bildenden Kunst aus und ordnet das einzelne Werk ohne Rücksicht auf seine zeitliche

[1] F. LANDSBERGER: Vom Wesen der Plastik. Rikola-Verlag, 1924.

und örtliche Entstehung lediglich darnach ein, wie weit sich solche Gestaltungsmöglichkeiten in ihm verwirklicht haben.» Wir dürfen deshalb annehmen, daß jedes Material solche Bildungsmöglichkeiten besitzt, bei denen man die Nähe oder Ferne zum Werkstofflichen feststellen kann[1].

Den unterschiedlichen Charakter der historischen und systematischen Betrachtungsweise, besonders im Hinblick auf das Material, definiert Odebrecht[2] folgendermaßen: «Die historische und stilkritische Analyse stellt den Artbegriff des Materials in den Vordergrund, die wertästhetische die unwiederholbare Begegnung mit dem Werkstoff.» Im ersten Fall handelt es sich darum, ob ein Material sich für bestimmte Kompositionsschemata eignet, wie weit sich technische Grenzen bemerkbar machen; im andern Fall wird nach den geistigen Funktionen des Materials in der Kunst gefragt.

Die Wahl der Methode wird deshalb entscheidend dafür sein, ob man überhaupt dem Materialproblem etwas abgewinnen kann. Wenn die Form nur auf ihre immanente und geschichtliche Entwicklung hin gesehen wird, dann ist es auch nicht möglich, die feinen Zusammenhänge zwischen Werkstoff und Form zu sehen.

Fassen wir kurz zusammen, welches die wichtigsten Gesichtspunkte der systematischen Untersuchung sind, so kommen wir auf drei Komponenten:

1. Besondere Bedeutung wird dem Werden des einzelnen Kunstwerkes beigemessen. Der kunstwissenschaftliche Betrachter wird gezwungen, den Gestaltungsprozeß des Künstlers mitzuerleben. Er wird deshalb für die Auseinandersetzung mit der Material mehr Verständnis aufbringen können, indem er den abstrakten Boden der geistigen Schau verläßt. Es ist nicht mehr ein Von-außen-kommen, das ihn bis zur Form führt, sondern es ist ein Einleben in die künstlerische Tätigkeit.
2. An Stelle der reichen Zahl von Beispielen tritt das einzelne Werk, das in seiner Einmaligkeit verstanden werden will. Dabei spielt der Vergleicht mit andern Werken soweit eine Rolle, als es für den Gegenstand,

[1] Der Grad der Gebundenheit an den Werkstoff ist nicht nur von Kunstgattung zu Kunstgattung sehr verschieden – es sei an den flüchtigen Existenzcharakter des Klanges erinnert –, auch in der bildenden Kunst zeigen sich darin große Differenzen.

[2] R. Odebrecht: a. a. O.

nicht für dessen übergeordnete Geschichte, wichtig ist. Das Werk bekommt auf diese Weise einen übergeschichtlichen Wert, der im Grunde jeder höhern menschlichen Leistung zukommt.

3. Nun wird auch der Künstlerpersönlichkeit Rechnung getragen. Sie spiegelt sich in der Art und Weise wider, wie sie sich dem Material gegenüber verhalten hat, und manche Erklärung, die sonst nicht gegeben werden konnte, wird mit Hilfe der Psychologie möglich sein. Wir erhalten Einblick in die Gründe des Schaffens und werden so die Form anders schätzen lernen, als wenn uns das Bild oder Bildwerk allein in bezug auf die Geistigkeit interessiert. Es gibt kein Kunstwerk, an dem nicht eine Spur vom Kampf mit der Materie haftet.

Zum Schluß sollen noch einige Forderungen rein praktischer Natur angefügt werden. Sie betreffen die Photographie, die das geeignetste Hilfsmittel in der Kunstgeschichte geworden ist. Das photographische Bild negiert den Werkstoff im großen und ganzen, so daß die Form leichthin etwas durchaus Abstraktes wird. Die Verwendung des künstlichen Lichts beeinträchtigt die Materialwirkung vollkommen, und es stellt sich beim Beschauer eine künstlerische Vorstellung ein, die der werkstofflichen Beschaffenheit überhaupt keine Aufmerksamkeit mehr schenkt. Diese sehr großen Nachteile der Photographie können niemals ganz beseitigt werden; aber man wird doch darnach trachten, sie zu beschränken. Dies kann am besten geschehen, wenn man sich aus eigener Anschauung über den verwendeten Werkstoff Rechenschaft gibt. Es sollte nicht vorkommen, daß eine Photographie oder Reproduktion ohne Materialangabe im Bildtext gegeben wird, weil man dadurch den Beschauer dazu verleitet, gegenüber dem Werkstoff gleichgültig zu werden. Eine Abbildung kann nie als Ersatz für das Original in Frage kommen; ihre Aufgabe besteht allein darin, daß sie die wissenschaftliche Arbeit erleichtert. Das selbstverständliche Operieren mit Bildern muß einem deutlichen Verlangen nach dem Sehen des Kunstwerkes in concreto Platz machen.

Unsere Zeit kommt diesem Bedürfnis weniger entgegen als irgend eine vorherige, darum muß man sich über die technischen Unzulänglichkeiten der photographischen Kunst bewußt sein. Es ist schon viel gewonnen,

wenn bei Holzbildwerken eine braune Tönung in der Photographie bevorzugt wird, während bei Photographien von Steinbildwerken schwarz-weiß richtiger ist. Die Wärme des braunen Papiers kommt dem Stimmungswert des Holzes sehr nahe, wogegen die nüchternen Schwarz-Weiß-Kontraste mit dem Steincharakter eher übereinstimmen. Wenn immer möglich, sollte das künstliche Licht vermieden werden.

Die Assoziation des Materials darf in keiner Abbildung ausgeschaltet werden, und es ist darauf zu achten, daß der Photograph den Wünschen des Kunsthistorikers entspricht, und daß nicht umgekehrt jener das Kunstwerk so aufnehmen und entwickeln will, wie es ihm technisch richtig erscheint. Und noch etwas kommt dazu: die Ehrfurcht vor der künstlerischen Leistung.

Erst mit Hilfe der Psychologie wird zu erfahren sein, wie die natürlichen Eigenschaften des Materials in künstlerische Werte umgesetzt werden. Alle technischen Faktoren erhalten erst durch die ihnen vom Künstler unterlegte geistige Bedeutung ihren bestimmten Gehalt. Zwischen Material und Form steht der schaffende Mensch. Er stellt durch die Gestaltung die Beziehung zwischen beiden her, wobei sich das Formgefühl und das Materialgefühl gegenseitig durchdringen. Sie sind eigentlich bereits in der künstlerischen Konzeption als Ganzes begriffen.

Der Künstler versetzt sich in den Werkstoff. Über die Art und Weise, wie die Selbstversetzung in den Stoff geschieht, gibt nun die Form Aufschluß. Für uns ist wichtig, daß wir über die Form deduktiv von diesem Verhältnis des Künstlers zum Material unterrichtet werden. Es gibt wohl keine andere Möglichkeit, diesen Phänomenen nahe zu kommen, als auf dem Rückweg über die in der Form enthaltenen seelischen Ausdrucksmöglichkeiten. Wenn es uns gelingt, diese wirklich zu fassen, so vermögen wir zu erkennen, in welchem Maße das «Werkstoffliche» in die Form eingegangen ist.

In der Plastik ist die Konformität mit unserm Sein weit ausgeprägter als in der Baukunst. An Stelle der abstrakten baulichen Idee tritt uns hier der Mensch selbst gegenüber. Wenn von den ornamentalen und architektonischen Aufgaben der Plastik abgesehen wird, so konzentriert sich die Bildhauerei auf die Darstellung des menschlichen oder tierischen Körpers. Diese sind die zentralen Gegenstände der plastischen Kunst. Das landschaftliche Element tritt daneben weit zurück, obwohl es auch im Rahmen der Reliefkunst nicht ausgeschlossen ist. Aber das Landschaftliche wird innerhalb der plastischen Kunst immer als eine Entfernung vom typisch Körperlichen empfunden. Die Berührung mit der Flächenkunst bedeutet gleichzeitig ein Abrücken von den spezifisch plastischen Gesetzen. Das Räumliche, das in der Vollplastik selbst gegeben ist, muß in der zur Fläche hin ten-

dierenden Reliefdarstellung mit illusionistischen Mitteln erreicht werden, wodurch das Körperliche und das Unkörperliche miteinander in Konflikt kommen.

Das Objekt der Plastik ist demnach der Körper selbst, in erster Linie die Figur des Menschen. In seiner Dissertation[1] hat Heinrich Wölfflin in einmaliger Weise ausgeführt, wie der Mensch auch in der Architektur körperlich analoge Empfindungen erlebt. «Körperliche Formen können charakteristisch nur dadurch sein, daß wir selbst einen Körper besitzen», schreibt er am Anfang seiner Arbeit. Er schildert dann weiter, daß das Tragen und Lasten in der Architektur in Verbindung mit den Erfahrungen an unserm eigenen Körper steht. «Wir haben Lasten getragen und wissen, was Druck und Gegendruck ist.» Und er kommt dabei zum Schluß: «So werden auch die Formen der Körperwelt erst dadurch bedeutend, daß wir in ihnen den Ausdruck einer Seele fühlen»[2]. Wenn von Vorder- und Rückseite, von Stirnseite usw. bei einem Bauwerk gesprochen wird, dann sind auch diese Begriffe nur im Hinblick auf unsern eigenen Körper als solche zu verstehen. So bekommen alle Erscheinungen ihren Sinn im Vergleich mit dem Menschen. Hier offenbart sich der Mensch als das Maß aller Dinge. Besondere Bedeutung erlangt die Baukunst dadurch, daß sie den Gegensatz von Kraft und Stoff in sinnbildlicher Weise zum Ausdruck bringt. Auch hier stellt sich sofort wieder eine Analogie zu unserm gesamten Sein ein: es handelt sich dabei um nichts weniger als um eine Auseinandersetzung von Mensch und Welt, von Geist und Materie. Diesen Gedanken haben wir bereits früher ausgesprochen, er erhält von seiten der Psychologie eine wesentliche Unterstützung.

Es gilt nun, auch für die Plastik diese Übereinstimmung mit unserm eigenen Sein festzulegen. Dabei fällt auf, daß nicht mehr eine abstrakte Gegenüberstellung notwendig ist, sondern daß sich hier der Mensch gleichsam in seinem Ebenbild gegenübertritt. Das heißt, daß die Übertragung unmittelbar möglich ist und sich nicht auf assoziative Vorstellungen stützen muß. Die «Selbstversetzung» in einen andern Stoff geschieht deshalb auf direk-

[1] H. Wölfflin: a. a. O. S. 4.
[2] H. Wölfflin: ebenda S. 5.

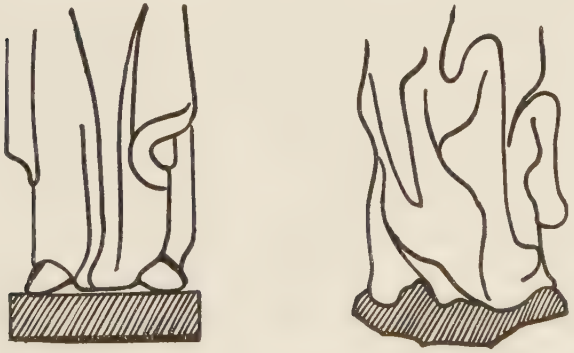
tem Weg, und es wird dementsprechend die Reaktion auf unser Inneres viel deutlicher zum Ausdruck kommen. Wer hat nicht schon einmal erfahren, wie eine plastische Figur, deren Körperhaltung sich nicht mit unserm eigenen Gleichgewichtsgefühl verträgt, in uns das Verlangen hervorruft, am eigenen Körper die entsprechende Korrektur vorzunehmen. Hier möchten wir auch mit unserer Betrachtung einsetzen, indem wir darnach fragen, ob sich Unterschiede im seelischen Verhalten bemerkbar machen, wenn das künstlerische Material einmal der Stein, ein andermal das Holz ist. Es kann bestimmt nicht gleichgültig sein, ob «wir» in Stein versetzt werden oder ob die menschliche Figur in Holz übertragen wird. Die künstlerischen Auswirkungen treten auch hier in der Form zu Tage. Der Stein hat ein anderes statisches Gesetz, das sich von demjenigen des Holzes wesentlich unterscheidet. Parallel dazu verhält sich die seelische Reaktion. Eine Figur in Stein erweckt den Eindruck der «Versteinerung», während eine Gestalt in Holz irgendwie «lebensnaher» erscheint. In der körperlichen Organisation der Steinfigur macht sich überall eine architektonische Strenge bemerkbar. In den hölzernen Figuren suchen wir in der Regel vergebens darnach. Das zeigt sich am besten im Standmotiv. Tragen und Lasten bilden im Grunde den «Inhalt» der Körperstellung, und wenn nun, wie es beim Stein leicht nachweisbar ist, das Schwergewicht des Stoffes sehr groß ist, dann wird dem konstruktiven Aufbau entsprechende Bedeutung beigemessen. Beim Holz fehlt die Schwere nicht; aber sie ist, gemessen an der Steinschwere, bedeutend geringer. In Wirklichkeit findet man bei den Steinfiguren des beginnenden 15. Jahrhunderts eine bestimmte Betonung des Stehens. Dehio gibt sogar eine Jahreszahl an: von 1430 ab stehen die Figuren sehr fest auf ihren Beinen, meist mit ziemlich gleicher Belastung beider, so daß Haltung und Umriß weit einfacher werden[1]. Das bildet den Anfang für eine kontrapostmäßige Körperstellung, und sie wäre sicher auch verwirklicht worden, wenn man nicht zu einem Material übergegangen wäre, das einer solchen Wendung entgegengewirkt hätte. Diese Entwicklung ist nicht so zu denken, daß die Holzbildhauerei allein daran schuld ist; vielmehr wird es sich

[1] G. Dehio: Geschichte der deutschen Kunst. Des Textes zweiter Band. Berlin und Leipzig 1921. S. 210 unten.

so verhalten, daß die deutsche Kunst sich bewußt dieser Technik zugewendet hat, weil sie das Privileg für die «unklassische» Körperstellung mit sich brachte. Wir erwähnen zwei Sätze von STANGE, die dieses Problem aufgreifen: «Da der deutsche Mensch die Probleme der Ponderation, des Kontrapost nicht sah, konnte er mit dem Holz arbeiten. Um die menschliche Gestalt als aufgerichtete, von einem Willenszentrum beherrschte Last zu verstehen, um die klassischen Aufgaben zu lösen, dazu waren Stein und Bronze, nicht Holz Voraussetzung.»[1]

Je mehr das Holz der wichtigste Werkstoff der Bildhauer wird, desto größer wird die Gleichgültigkeit gegenüber dem Stehen der Figuren. Dagegen bringt die Renaissance – es ist hier immer von der deutschen Kunst die Rede – das richtige Standmotiv (richtig im Sinne der klassischen Formation). Ja man geht hier so weit, daß auch bei einer durchaus unmotivierten Gelegenheit die aufrechte Gestalt gegeben wird, so stark verlangt der Stein sein Recht. In der Beweinung Christi in Augsburg von Adolf Daucher «steht» der Leichnam Jesu, während eine Figur ihn von hinten aufrecht hält und zu beiden Seiten die obligatorischen Gestalten von Maria und Johannes ihn unterstützen. Für die Holzplastik bleibt typisch,

Schematische Darstellung der untern Gewandpartie
von typischen Stein- und Holzstatuen



Stein *Holz*

[1] A. STANGE: a. a. O., S. 26.

daß sie dem Stehen wenig Aufmerksamkeit schenkt, dafür um so mehr Freude für reiche Faltengebung beweist. Nimmt man alle bis zum Boden gewandeten Figuren aus dem Zeitraum des 15. Jahrhunderts vor, dann wird man die Erfahrung machen, daß bei den Steinplastiken in der Regel beide Füße sichtbar sind. Seltener kommen steinerne Figuren mit einem Fuß vor, zahlenmäßig noch geringer sind jene mit den verdeckten Füßen. Bei den Holzfiguren verhält es sich umgekehrt. Dort dominiert die «fußlose» Plastik. Im großen und ganzen dürfte sich diese Beobachtung als richtig erweisen, wenn auch ein absolutes Gesetz nicht aufgestellt werden kann. Aber es bleibt doch verständlich, wenn die Steinplastik es liebt, den körperlichen Aufbau nicht zu verwischen; die Holzskulptur dagegen, eben weil sie das Gesetz der Schwere nicht in dem Maße kennt wie die Steinbildhauerei, zeigt sich darin unbekümmerter. Diese Hinweise mögen vorläufig genügen, denn es sollte vorerst nur gezeigt werden, wie die Schwerkraft sich bei den Steinfiguren auswirkt, nicht als konstruktives Element, sondern als wichtiger Bestandteil der Form. Im Rahmen der systematischen Abhandlung soll darauf dann eingehend an Hand von wichtigen Beispielen zurückgekommen werden.

Das Kalte und Leblose des Sandsteins wird den Künstler anders beeindrucken als die lebendige Maserung des Holzes. Der Hauptakzent der plastischen Form verlagert sich im Laufe des 15. Jahrhunderts vom Körperlichen zum Seelischen. Der Nachdruck liegt bei der Steinfigur mehr auf dem «Leiblichen», bei den hölzernen Gestalten mehr auf dem Physiognomischen. Auch die Falten besitzen bei der Holzfigur psychischen Wert. Die optischen Qualitäten herrschen hier vor, während es bei der Steinfigur vor allem auf die haptische Apperzeption ankommt. «Der Grundzug des spätmittelalterlichen Geistes war sein überwiegend visueller Charakter» (Huizinga). Diese Behauptung verträgt sich mit dem eben Festgestellten recht gut. In den gleichen Zusammenhang verdient eine Äußerung von Pinder[1] gestellt zu werden, wonach das für die Kunst wichtige scheinbare Erlahmen des Physischen ein Wachstum an Geistigkeit ist. Mit

[1] W. Pinder: Die deutsche Plastik des ausgehenden Mittelalters bis zum Ende der Frührenaissance. S. 13.

diesen Worten läßt sich gut die Stilentwicklung in der spätgotischen Plastik umschreiben; es ist aber nicht nur der Weg der Plastik, sondern er entspricht der gesamten künstlerischen Formabwandlung dieser Periode.

In noch andern wesentlichen Punkten unterscheiden sich die Holzschnitzerei und die Steinbildhauerei. Zur Steinhaftigkeit gehört die Ruhe, die Statik, die Festigkeit und die Kubik. Das sind alles Eigenschaften der Plastizität. Der Begriff des Malerischen deckt sich mit dem des Leichten und Bewegten. Bei dieser Gelegenheit stellen sich ebenfalls materiale Vorstellungen ein. «Stark bewegte Szenen in Granit wirken widersprechend, eine Monumentalszene in Pastell ebenso.»[1] Je mehr der Plastiker das Dauernde und Typische im Kopf einer Figur geben will, desto eher wird er zum Stein greifen. Die Holzplastik weicht diesen Wünschen irgendwie aus, sie liebt das Variable und Subjektive. Das zeigt sich auch schon daran, daß die Steinplastik des 13. und 14. Jahrhunderts eine weitgehend anonyme Kunst war – die Abstraktion von Form, Material und Künstler liegen in einer Linie –, während die Holzschnittkunst den einzelnen Meistern die vollständige Entfaltung ihrer persönlichsten Fähigkeiten und Vorstellungen erlaubte. Das ist das wahre 15. Jahrhundert, das den erstarrten Boden der Formelhaftigkeit aufbricht und mehr und mehr dem Einzelnen sein Gärtlein gestattet. So viele Holzarten und Varianten von Holzmaserung – so viele Ausdrucks- und Formmöglichkeiten. Die Steine dagegen sehen sich eher gleich, und so scheinen es auch die Formen zu halten. Wenn man näher zusieht, ist das Repertoire der steinernen Stilelemente weit bescheidener als das der hölzernen.

Für jede der physikalischen Eigentümlichkeiten des Materials lassen sich analoge psychische Eigenschaften des Menschen aufzählen, so daß es möglich ist, an Hand der Form, die wir als Offenbarung der seelisch-geistigen Haltung des Künstlers betrachten dürfen, gleichsam das Urverhältnis zur Materie zu erkennen. Sehr schön hat dies Sedlmayr in seinem neusten Buch über Michelangelo nachgewiesen[2], indem er in der Darstellung der schwe-

[1] Müller-Freienfels: Kafka; Handbuch der vergleichenden Psychologie, Psychologie der Künste. S. 307.

[2] H. Sedlmayr: a. a. O.

ren Körper eine Übereinstimmung mit dem Schwernehmen aller Dinge sah. Nicht in jedem Fall kann mit gleicher Beweiskraft eine solche Analogie erklärt werden wie gerade bei Michelangelo; wir werden in der Kunstgeschichte kein anderes Beispiel mehr finden, das mit solcher Evidenz das seelische Verhältnis zur Materie veranschaulicht. Dazu brachte der große Bildhauer ganz bestimmte Eigenheiten mit sich. Er war erstens Plastiker, so daß er im ständigen Umgang mit dem schwergewichtigen Material zu diesem Erlebnis der Schwere leichthin gelangte; er war zweitens ein ausgesprochenes Künstlerindividuum, unabhängig von jeder Konvention, so dass er sein ureigenstes Charakterbild sichtbar werden lassen konnte. Die mittelalterlichen Künstler waren nicht in diesem Sinne ungebunden, sie waren ein Teil einer größeren Glaubensgemeinschaft. Sie gingen in einem Werk unter, das weit über ihre eigenen Bestrebungen und Wünsche hinauswuchs: in der Kathedrale. Wenn wir in gleichem Sinne wie es SEDLMAYR bei Michelangelo getan hat, auf die Psyche und den Geist des «Gestalters» eines gotischen Bauwerks schließen wollen, dann charkterisieren wir nicht einen einzelnen Künstler, sondern ein Volk und seine Zeit. Das ist der wesentliche Unterschied zwischen der mittelalterlichen Kunst und der Kunst der Renaissance wie aller nachfolgenden Zeiten. Überall, wo wir der Kunst begegnen, können wir aus der Art und Weise, wie die Materie bezwungen worden ist, über den oder die dahinterstehenden Menschen Aufschluß erhalten. Van Gogh, der aus einer leichtflüssigen Farbmaterie einen überaus schweren und trägen Stoff macht, gibt sich dadurch in seinem Wesen zu erkennen. So malen konnte nur ein Mensch, der in jedem Ding Gedrücktheit und Not empfand. Wir glauben etwas von seinem Kampf im Leben aus der Handhabung des sonst so leichten und flüchtigen Farbstoffes herauslesen zu können. Wie Michelangelo ist van Gogh kein alltäglicher Fall, und man wird nicht ohne Vorsicht solche Experimente machen. Das Beispiel aus der Malkunst wurde erwähnt, weil gezeigt werden sollte, daß nicht nur die Plastik ein Material-Formproblem hat. Daß man ein solches bei einem Maler feststellen kann, spricht sehr stark für die Tragik dieses Menschen. Es braucht sehr viel, bis ein Künstler der Farben sein Schicksal mit dieser Offenheit durch sein Verhältnis zur Materie darstellen konnte. Hier darf

wohl auch ein Wort über den Impressionismus eingefügt werden. Innerhalb der Malerei ist er einer der materialnahsten Stile und damit ein Beispiel dafür, wie bedeutsam das Auswerten des Werkstoffes für die Malkunst sein kann.

Wir kehren nach dieser Abschweifung in die gotische Zeit zurück. Wenn sich die Aufgabe stellt, das psychologische Verhältnis von Form und Material in der Zeit des späten Mittelalters zu verfolgen, dann kann dies am besten an der Entwicklung des Vesperbildes geschehen. Dieses Motiv erlaubt uns, einen Schluß auf die gesamte künstlerische Anschauung dieser Epoche zu ziehen. Es zeigt klar, in welcher Richtung sich die Plastik entwickelt und was die Veränderungen formaler und statischer Art bedeuten. Für die Plastik ist die Frage nach dem Gegensatz zwischen Last und Stütze wichtig. Während in den frühern Darstellungen (Ende 14. und Anfang 15. Jahrhundert) zwischen tragendem und lastendem Element ein bauliches Ausgleichen vorhanden ist, wenn auch dabei oft architektonische Dissonanzen auffallen, so bildet die letzte Stufe dieser Zweifigurengruppe eine künstlerische Lösung, wo Lasten und Tragen vollkommen aufgehoben sind: Christus sitzt nicht mehr auf dem Schoß Mariä, sondern ist herabgesunken und liegt auf dem Boden[1]. Maria mit dem waagrechtliegenden Christus bringt noch den körperlichen Dualismus zwischen Schwerkraft und Gegenkraft zum Ausdruck. Diese Fassung in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts spricht für eine Steingesetzlichkeit; denn der Stein hat immer zu einer Scheidung zwischen vertikaler und horizontaler Verteilung Anlaß gegeben. Der Dualismus zwischen dem toten Körper und der stützenden Maria dient der Steigerung des Mystischen und Ekstatischen.

Durch das Bewußtwerden des Stofflichen ist dann die letzte Lösung des Vesperbildes um 1500 entstanden. Jetzt ist sich der Bildschnitzer in seinem Material bewußt geworden, indem er den Gegensatz zwischen Schwere und entgegenwirkender Kraft nicht mehr empfindet. Das Holz gab nie besonders Gelegenheit, diesen Gegensatz darzustellen, weil in ihm nicht die Schwere wie im Stein vorherrschend ist. Es hat kein besonderes Verständnis für den Unterschied zwischenTragen und Lasten. Man könnte einwenden, daß das

[1] W. Passarge: Das deutsche Vesperbild im Mittelalter. Augsburg, Schwabe 1924.

Schwergewicht sich in dieser letzten Lösung erst recht durchgesetzt hat, indem eben Christus auf den Boden gesunken ist. Aber wenn man sich den toten Körper ansieht, dann spürt man recht wenig davon. Es ist im Gegenteil so, daß sich das seelische Moment verselbständigt hat: Man will durch diese Form anschaulich machen, daß zwischen Maria und dem Toten ein sinnbildlicher Unterschied vorhanden ist, der sich nicht auf die statische Polarität einzulassen braucht. Die Dualität ist keine plastische mehr, sondern eine optisch-flächige.

Ein Blick auf die der Spätgotik vorausgegangenen Jahrhunderte lehrt, daß, je weiter man zurückgeht, das werkstoffliche Mitsprechen in der Form entsprechend geringer wird. Das hat seine geistigen Gründe. In erster Linie ist diese Erscheinung auf die beherrschende Stellung des Christentums zurückzuführen. Wenn die Parallelsetzung von Material und Materie schlechthin stimmt, dann ist anzunehmen, daß die Verneinung des Weltlichen in der Negierung des Materialen in der Kunst ihren sichtbaren Ausdruck findet. Eine materiale Bejahung des künstlerischen Werkstoffes mußte einem Zugeständnis an die Welt gleichkommen, was mit einer Zeit, die vom religiösen Gedanken ganz durchdrungen ist, nicht in Einklang zu bringen ist. Das bedeutet natürlich eine starke Verallgemeinerung der wahren Zeitverhältnisse; denn es werden damit all die großen geistigen Wandlungen und die vielen kulturellen Nebenströmungen außer acht gelassen. Als Ganzes aber kennzeichnen sich die Zeitalter der Romanik und der Gotik als religiöse Epochen. Ihre Weltanschauung war durch den ordo christianus bestimmt. Man braucht die mittelalterliche Kunst nur auf das Inhaltliche hin zu untersuchen, um gleich festzustellen, daß die religiösen Themen das gesamte Feld beherrschen. Die Kathedralen, Plastiken, Altäre, Reliquien und Handschriften sind die sichtbarsten Belege für den christlichen Mythus. Sie alle dienen dem Glauben und Gott. Was sonstwie damals geschaffen worden war, unterstand ebenfalls der Religion. Herrschaft und Macht waren unweigerlich mit der katholischen Lehre verbunden. Die Kunstschätze sind nicht zufällige Dokumente jener Zeit, sondern sie sind die zentralen Verkörperungen des mittelalterlichen Denkens und Handelns. Solange die sakrale Einstellung das Weltbild bestimmte, war für das Aufkommen der profanen und naturalistischen Kunst kein Platz. Der Naturalismus (im weitesten Sinne des Wortes) war mit eine Voraussetzung für die Mitwirkung des Materials am Stil; denn solange sich die künstlerische Vorstellung gegenüber den natürlichen Erscheinungen verschloß, konnte auch der Werk-

stoff, der vielleicht der markanteste Träger dieser Welt war, keinen Einfluß auf das Stildenken haben. Erst die lebendige Beziehung zu allem, was als Natur angesprochen werden kann, eröffnet die Möglichkeit einer Berücksichtigung materialer Eigenschaften. Der Sinn für das Stoffliche ist dem 15. Jahrhundert in besonderem Maße eigen. Die hochgotische Epoche läßt sich zum Beispiel in den Kapitellverzierungen von den naturnahen Pflanzenformen stark beeindrucken, aber es gelingt ihr nicht, die idealen Anschauungen abzustreifen. Hie und da beginnt aber in dieser Zeit ein steinechtes Gestalten, was sich vor allem daraus erklären läßt, daß die Architektur die Lehrmeisterin insbesondere für die Bildhauerei geworden ist und die strengen plastischen Gesetze mit sich bringt, die ihrem Wesen entsprechen.

Der Grundgedanke soll nochmals kurz zusammengefaßt werden: die Romanik verhält sich dem Werkstoff gegenüber im ganzen neutral und abstrakt, da sie sich in ihrem Kunstschaffen auf das Göttliche konzentriert. Das 13. Jahrhundert zeigt wohl gewisse Ansätze für ein stoffliches Denken, das mystische 14. Jahrhundert entfernt sich wieder davon, und erst die deutsche Sondergotik wertet in technischer und sinnbildlicher Hinsicht die spezifischen Eigenschaften des plastischen Materials aus. Immer da, wo sich eine Kunst mit besonderer Liebe einem bestimmten Material zugewandt hat, sind auch die Voraussetzungen für eine entsprechende künstlerische Auswertung der materialen Eigenschaften vorhanden. Erst wenn man diese äußeren und inneren Schwankungen berücksichtigt, kann man einen materialen Stil richtig bewerten. So kommt es, daß z. B. der «tektonische» Stil, der erste einheitliche Formgedanke des 14. Jahrhunderts, sehr starke steinechte Züge aufweist.

Wir können hier aber nicht allen diesen Formverschiebungen nachgehen und müssen uns auf eine Gesamtschau der dem 15. Jahrhundert vorausgegangenen formalen Veränderungen beschränken.

Da es eine Materialgerechtigkeit in der Kunst nicht gibt, die Theorie von der Determination des Kunstwerks durch die Technik nicht existiert, muß ein anderer Maßstab für den kausalen Zusammenhang von Werkstoff und Form gesucht werden. Worin offenbart sich die stärkere Anlehnung der Form an die materialen Voraussetzungen? Was hat sich in der künstleri-

schen Auffassung gegenüber dem Material von der späten Romanik bis zu Beginn der Renaissance verändert? Wir beschränken uns dabei ausschließlich auf die Plastik und versuchen von hier aus eine Antwort auf diese Fragen zu geben. Es sind im ganzen 6 Punkte, die über das intensivere Verhältnis zwischen Form und Werkstoff Aufschluß geben.

1. Zwischen dem Stoff des darzustellenden Gegenstandes und dem plastischen Material, in dem dieser Gegenstand dargestellt wird, besteht in der Regel ein stofflicher Unterschied. Wenn der menschliche Körper in Stein gehauen wird, so liegen das «Fleisch» und der steinerne Werkstoff in ihrer natürlichen Beschaffenheit weit auseinander. Es gibt somit eine unvereinbare Gegensätzlichkeit zwischen diesen beiden Elementen, was für die formale Gestaltung nicht ohne Bedeutung ist. Nehmen wir als Beispiel für die romanische Epoche die Madonnenstatuette aus Essen, eine Schöpfung aus dem 11. Jahrhundert. Sie ist mit Goldblech verkleidet und stellt ein typisches Kunstwerk jener Zeit dar. Die Überkleidung von rohen Bildwerken aus schlichtem Material (Holz) ist eine charakteristische Erscheinung der romanischen Plastik. Die Distanz zwischen dem Werkstoff des Künstlers und dem Gegenstandswerkstoff ist ganz bedeutend. Der Bildner denkt gar nicht daran, einen Bildstoff zu verwenden, der sich in der Beschaffenheit mit dem Gewand der Madonna oder mit dem Fleisch des Gesichtes als verwandt erweist oder sich gar mit ihm deckt. Als gegensätzliches Beispiel wählen wir nun ein extremes Kunstwerk, das bereits aus der Renaissance stammt, aber als letzter Ausläufer des mittelalterlichen Kunstwollens zu betrachten ist. Bei den Innsbrucker Bronzefiguren des Maximilian-Denkmals stimmen bei den männlichen Gestalten (Theoderich) künstlerischer Werkstoff und wiederzugebender Stoff fast überein. Die metallenen Rüstungen sind aus wirklichem Metall. So etwas wäre in der Romanik und auch in der frühen Gotik undenkbar gewesen. Das Holz, der beliebteste Werkstoff des 15. Jahrhunderts, ist in seinem Stoffcharakter dem menschlichen Körper funktionell näherstehend, als es der Stein (13. und 14. Jahrhundert) war. Sicher gibt es keine gerade Entwicklungslinie in dieser Hinsicht, aber es ist doch auffallend, wie fern sich in der Romanik und

wie nah sich im späten Mittelalter Werkstoff und Gegenstandsstoff stehen.

2. In enger Beziehung zur vorigen Erwägung steht die folgende Überlegung. Es besteht in der Romanik eine deutliche Abneigung gegenüber dem Wirkenlassen des primären plastischen Werkstoffes. Das gemeine Holz dient nur als Unterlage für einen kostbareren Stoff oder eine prächtige Fassung. Die Gewohnheit, die gotischen Holzplastiken zu fassen, bildet im Grunde nur eine Fortsetzung der romanischen Technik der Verkleidung von Holzbildwerken mit Goldblech oder andern Metallen. Als eine Abschwächung dieser Tradition ist die Tatsache zu werten, daß man nach der Mitte des 12. Jahrhunderts ganz dazu überging, plastische Gegenstände nicht mehr mit Gold, sondern mit vergoldetem Blech zu verkleiden. Am Ende dieser Entwicklung steht die nichtpolychrome Plastik aus dem letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts und der nachfolgenden Zeit, vor allem durch Riemenschneider, Veit Stoß, Brüggemann u. a. vertreten. In der spätgotischen Holzskulptur kommt es immer mehr vor, daß die Übermalung nicht mehr in dem Ausmaße durchgeführt wird, wie es früher der Fall gewesen; auf den Leinwandüberzug kann man eher verzichten, die Farbschicht wird dünner, so daß das Durchschimmern der Holzstruktur möglich ist, und die Ausführung ist nicht mehr so sorgfältig wie in den vorausgegangenen Epochen. Das Zurücktreten der Bemalung bedingt die Emanzipation des eigentlichen plastischen Werkstoffes.

   In dieser letzten Periode gabelt sich der «plastische» Stil: Auf der einen Seite wird die Bemalung beibehalten, ja sogar verstärkt (besonders in jenen Gegenden, wo man dem alten Glauben treu blieb), anderseits dokumentiert sich ein renaissancehaftes und fortschrittlicheres Kunstwollen in der unbemalten Plastik. Die katholische Kirche hat ja bis in die heutige Zeit die Vorliebe für Farben und Farbverkleidungen bewiesen (Innenausstattung).

3. Im Anschluß an die zweite Feststellung knüpft sich auch der neue Gedanke. Im großen und ganzen ging man mit der Zeit von den kostbaren Werkstoffen zu den weniger wertvollen über. Gold, Silber, Edelsteine

und Elfenbein waren sehr geschätzte plastische Materialien in der Romanik. Sie wurden im 11., 12. und noch im 13. Jahrhundert mit Vorliebe verwendet.

Der Kostbarkeitswert war das Entscheidende. Das ging so weit, daß der Künstler vor lauter Interesse für den Prunkwert die Formung darob zu kurz kommen ließ. Das kann, muß aber nicht der Fall sein, denn es gibt andere Zeiten, wo man die Form dem edleren Werkstoff anpaßte und entsprechend steigerte. Der kostbare Stoff war ja schon an sich Form, er bedurfte einer geringen formalen Prägung, um seine Aufgabe als künstlerischer Gegenstand zu erfüllen. Man sehe sich daraufhin die früher erwähnte Madonnenstatuette an, um den Grad der «formfeindlichen» Kräfte dieses Materials daran abzulesen.

Ganz anders bei den spätgotischen Plastiken. Das rauhe und wilde Holz forderte den Gestalter geradezu zur letzten Anstrengung im künstlerischen Wollen heraus. Erst durch die bis ins Feinste gehende Arbeit konnte dem primitiven Werkstoff das Unförmige und Stoffliche abgerungen werden.

4. Ein weiteres, sehr wichtiges Moment ist die Art und Weise, wie die Formen von Werkstoff zu Werkstoff übertragen werden. Es kommt gar nicht darauf an, welchen Werkstoff der romanische Künstler wählt. Ein übergeordneter und festgeprägter Formenschatz ist da, eine Beeindruckung durch materiale Elemente oder überhaupt durch außerformale Bedingungen kommt nicht in Frage. Der romanische Künstler beweist «eine souveräne Gleichgültigkeit gegenüber den spezifischen Ausdrucksmöglichkeiten des Materials», schreibt GANTNER[1].

Bereits in dem Wesen der bevorzugten Werkstoffe kommt das abstrakte Formendenken zum Ausdruck. Die Edelmetalle besitzen nicht wie das Holz oder der Stein eine offensichtliche Struktur, es fehlt ihnen das «Rückgrat». Sie sind auch nicht irgendwie typisch für eine bestimmte Landschaft, sondern müssen als ausgesprochen überlokale Werkstoffe betrachtet werden. Die Bronze ist es ebenfalls. Das 13. Jahr-

[1] J. GANTNER: Romanische Plastik. Inhalt und Form in der Kunst des 11. und 12. Jahrhunderts. Wien 1941. Verlag Anton Schroll.

hundert bringt zum erstenmal ein plastisches Denken in einem schlichteren und charakterfesteren Werkstoff: Die Staufer lieben den heroischen Stein. Was in diesem Material geschaffen worden ist, ist nicht Übertragung eines überzeitlichen Stils in einen beliebigen Werkstoff, sondern ein schöpferisches Formen in enger Verbindung mit dem Stein. Das nachfolgende mystische Jahrhundert sinkt nochmals in materialfremde Formgesinnung zurück. Ein Abstimmen der Bildgesetze je nach dem Werkstoff oder der Gattung kann nicht beobachtet werden. Es gibt auch hier die totale Übersetzbarkeit der Formen, bis dann der Boden im weichen Stil bearbeitet wird, auf dem die späte Gotik eine im Materialen urwüchsige Kunst hervorgebracht hat. Wenn Stein- und Holzplastik nebeneinander vorkommen, so besteht in bezug auf die Form ein Unterschied, der anderseits aber nicht verhindert, daß ein dominierender «Holzstil» sich entwickelt, der dann auf die Steinbildhauerei abfärbt. Das bringt uns auf einen weiteren Gedanken.

5. Was früher seltener möglich war, nämlich die Kristallisation eines Zeitstiles in einem einheitlichen Werkstoff, das kann sich nun im Jahrhundert vor der Renaissance verwirklichen. Wir möchten die Frage noch offenlassen, wie und wie weit sich das spätgotische Denken in der Holzplastik fundiert und festlegt, wir nehmen diese Überzeugung einmal als Tatsache. Nach alldem, was vorher gesagt worden ist, ist anzunehmen, daß ein Stil, der allem, was Natur heißt, aufnahmebereit gegenübersteht, seine Formenwelt dem vorherrschenden Werkstoff anpassen wird. Die früheren Jahrhunderte konnten sich nirgends so eindeutig für ein Material entscheiden wie die Spätgotik, mit Ausnahme des frühen 13. Jahrhunderts, als die Bauplastik für kurze Zeit ein Einleben in den Stein ermöglichte, weil auch die andern Voraussetzungen dazu vorhanden waren. (Das Zeitalter des Feudalismus läßt der weltlichen Lebenseinstellung wieder mehr Raum.)

6. Zuletzt sei noch eine weniger bedeutende Bedingung erwähnt, an der das verständigere Verwerten des Werkstoffes abgeleitet werden kann.

Die einzelnen Handwerkszweige verselbständigen sich gegen Ende des Mittelalters immer mehr. In den technischen Verfahren und Ar-

beitsweisen spezialisiert man sich auf einen dem Werkstoff gemäßen Stil. Jetzt ist nicht mehr das Kloster die große Werkstatt, in der die verschiedenartigsten Kunstwerke geschaffen werden, sondern es sind die kleinbürgerlichen Betriebe. Jedes Handwerk bekommt seinen spezifischen Charakter, und wo man sich nicht an eine festgeprägte Formenwelt halten konnte, versuchte man aus eigenem Antrieb und mit Hilfe der eigenen Phantasie Neues zu schaffen. In diesem Moment war es verständlich, wenn sich der Gestalter in seinen Werkstoff versenkte, um auf diese Weise inspiriert und angeregt zu werden. Auch lassen sich nun die Aufgabenbereiche der verschiedenen Techniken und Kunstgattungen eindeutiger gegeneinander abgrenzen als in früheren Zeiten.

Wir wählen als Demonstrationsbeispiel zwei Werke des 14. Jahrhunderts aus, um an ihnen zu zeigen, wie in dieser Zeit ein Unterschied in der Form zwischen Holz- und Sandsteinplastik kaum vorhanden ist. Die Christus- und Johannes-Gruppe aus Holz (Kaiser-Friedrich-Museum Berlin) und die thronende Madonna mit dem Kinde aus Sandstein (Bayr. National-Museum) entstanden beide um 1330. Sowohl in Haltung wie in der plastischen Ausgestaltung stimmen diese Bildwerke überein. Man kann von keinem Werk sagen, daß es sich dem Material angleicht, auch ist es nicht ein Stildenken entweder in Holz oder Stein, sondern man stellt sich hinter diesen Formen einen übergeordneten Bildstoff vor, in dem gedacht und gestaltet wird. Die Falten besitzen auf beiden Seiten zeitweise ornamentalen Charakter, so dass sich das Material von Anfang an nicht durchsetzen kann. Die körperliche Einheit löst sich nirgends so, daß die Eignung des Materials sich offenbaren könnte. Die Steinfigur gibt in den Ausladungen eher mehr als die Holzgruppe. Wenn wir dennoch versuchen, gewisse feine stoffliche Nuancierungen aus der Form herauszulesen, dann geschieht es nur, um zu beweisen, daß selbst in diesen Beispielen eine Negierung des Materials nie vollständig möglich ist. Die Steinfigur wirkt nicht nur plastischer, sie ist es auch in Wahrheit. So in den Staufalten und in der kleinen Figur des Kindes. Im seelischen Ausdruck scheint sie auch «dumpfer», sie versucht durch leicht feststellbare Bewegungsakzente das innerliche Leben zu veranschaulichen. Dagegen ist das Verhältnis zwischen Christus und Johannes auf ein

verinnerlichtes Beieinandersein abgestimmt, so daß das seelische Moment feinfühliger erfaßt ist. Und klingt hier nicht schon eine besondere Freude für die malerische Gelöstheit an? Im Keime enthalten diese beiden Kunstwerke, was dann ein Jahrhundert später in vollem Umfang sich vollzieht: das Aufgehen der Form im Material.

Wir kommen zum Schluß, daß es an sich einen durchgehenden Materialstil gibt, daß dieser aber nicht immer gleichmäßig stark zur Geltung kommt.

II. PRAKTISCH-SYSTEMATISCHER TEIL

DIE KÜNSTLERISCHEN WERTE DES PLASTISCHEN MATERIALS

Die beiden Werkstoffe, von denen die künstlerischen Werte des Materials abgeleitet werden, sind der Sandstein und das Holz. Sie sind die bevorzugten spätmittelalterlichen Werkstoffe in der plastischen Kunst, wobei nicht übersehen werden darf, daß sie einander ablösen. Etwa in den vierziger Jahren des 15. Jahrhunderts übernimmt das Holz deutlich die Führung innerhalb der plastischen Materialien. Bereits seit Anfang des Jahrhunderts zeigt sich ein ständiges Zurückgehen der Steinplastik, das allein im Zusammenhang mit der Loslösung der Skulptur aus dem organischen und dekorativen Bereich der Baukunst verstanden werden kann. Nun beginnen sich die Kirchen inwendig mit reichem Schmuck zu füllen, in dessen Mittelpunkt der Altarschrein steht. Dazu kann kein anderes Material besser verwendet werden als das leichte Holz. Erst gegen Ende des Jahrhunderts tauchen die Steinsorten als Werkstoffe der Bildhauerei wieder mehr auf, was in der Richtung auf die Renaissance ohne weiteres verständlich erscheint. Renaissance heißt auch Wiedergeburt der Plastik; denn es hat sich erwiesen, daß die Holzskulptur die typischen plastischen Gesetze[1] verlassen und sich stark dem Bannbereich der Flächenkunst angenähert hat. Sie war in hohem Maße Augenkunst, nicht nur weil sie die farbige Fassung liebte, sondern weil es durchaus im Charakter des Holzes liegt, malerische Effekte zu unterstützen. Übergang und Gründe dieser Stein- und Holzstile sollen in den beiden späteren Abschnitten erörtert werden; die besondere Frage, die uns hier interessiert, gilt den von diesen beiden Werkstoffen abgeleiteten Werten.

[1] 1. Körperlichkeit, Kubik.
2. Tendenz zur Freiplastik.
3. Begrenzung und Geschlossenheit.
4. Einfachheit und Klarheit der Formen.
5. Motorische Apperzeption (psychologisch).

Die Grundeinteilung in Symbolwert, Gestaltungswert, Zeitwert und Stimmungswert dürfte sich auch für andere Materialien als nützlich erweisen, wobei die entsprechenden natürlichen Eigenschaften ausschlaggebend für die Wertfaktoren sind. Mit dem Begriff Wert kann am besten umschrieben werden, was hier gemeint ist. Im ersten Teil dieser Arbeit wurde dargelegt, wie die konkreten Eigenschaften nicht als solche für das Kunstwerk wichtig sind, sondern daß ihnen vom Künstler eine geistige Bedeutung unterlegt wird. Es findet eine Umwandlung statt, von der wir nachträglich durch die Form unterrichtet werden, die aber auch vom Material ausgehend verfolgt werden kann. Es wäre dabei festzustellen, wie weit die spezifischen Eigenheiten des Werkstoffes die Form eines Wertes annehmen. Was die beiden Werkstoffe, den Sandstein und das Holz, betrifft, so bietet der Vergleich zwischen beiden die Möglichkeit, das Wesen des einen wie des andern besser zu verstehen. Gemeinsam ist ihnen das eindeutige Gestalten aus einem Kubus oder Stamm. Die Gegenüberstellung verweist aber sofort auch auf die grundlegenden Unterscheidungsmerkmale, die in bezug auf die Härte des Materials nicht so groß sind wie etwa diejenigen zwischen Granit und Stuck. Wenn man aber von der Bildsamkeit absieht und andere Gegensätze sucht, so wird man auf sehr wesentliche polare Momente stoßen. Da ist einmal das Gewachsensein des Holzes, das gegenüber der gleichmäßigen Struktur des Gesteins auffällt, wodurch beide Stoffe bereits sehr weit auseinander fallen. Der Ton und der Stuck sind bedeutend weichere Werkstoffe als das Holz; sie stehen aber, wenn man das Organische vergleicht, dem Lindenholz weit nach. Wir empfinden die ersten beiden Stoffe als «tot» gegenüber dem vegetabilen Leben, das jedes Holz in sich trägt. In Konfrontation mit dem Stein, vor allem dem Sandstein, wird diese Polarität noch gesteigert. Damit haben wir erst zwei polare Eigenschaften erwähnt, denen sich noch eine Menge anderer anschließen, wie am besten die Tabelle (S. 64) erläutert. Schichtung des Steins leitet über zur Brüchigkeit, die sich aus dem «Atom» dieses Stoffes erklären läßt: unter dem Mikroskop kann man dicht nebeneinander die feinen Körner des Gesteins sehen, die kaum sichtbar miteinander verbunden sind. Offensichtlicher ist die Oberflächenstruktur, die ebenfalls die einzelnen Bestandteile des Steins erkennen läßt.

Demgegenüber steht das pflanzliche Gewebe des Holzes. Erwähnt seien noch die Unterschiede der Veränderlichkeit des Stoffes, die beim Stein sehr gering ist, während man beim Holz immer mit einem bestimmten Ausdehnungskoeffizienten zu rechnen hat. Wenn auch die Temperaturunterschiede sehr gering sind, so fallen sie ihrer «Geistigkeit» wegen doch ins Gewicht: die Berührung des Steins läßt erkennen, daß er im Gegensatz zum Holz als ein kalter Stoff betrachtet werden kann, was sich wiederum mit der «Leblosigkeit» der Stofflichkeit, der eigentlichen Steinhaftigkeit sehr gut vereinbaren läßt. Der Ausdruckswert liegt auf gleicher Ebene.

In einer kurzen Übersicht sind jetzt die wichtigsten Eigenschaften der beiden Werkstoffe verglichen worden, und die nächste Aufgabe besteht nun darin, sie als Ausgangspunkte bestimmter Werte in vier Gruppen einzuteilen. Man kann eine weitere Kategorie von Werten den schon erwähnten vier hinzufügen, so daß im ganzen folgende Einteilung zustandekommt:

1. Symbolwert
2. Gestaltungswert
3. Zeitwert
4. Stimmungswert
5. Kultwert.

Ihnen allen übergeordnet steht der Begriff der Form, in den die einzelnen Werte eingehen. Bereits wurde erwähnt, daß es sich bei dieser Untersuchung darum handelt, den Formbegriff zu erweitern, nicht gegen außen, sondern nach innen. Die Form bleibt für uns letzten Endes Geheimnis, und wir vermögen nur durch eine entsprechende Formanalyse bis zu den wichtigsten Bestandteilen der äußeren Gestaltung vorzudringen, wobei die sinnliche Aufnahmebereitschaft uns den Weg dazu ebnet. Es gilt hier, die inneren Momente der Form zu sehen und zu verstehen, indem wir den Standpunkt des Betrachters verlassen und den des Gestalters selbst einzunehmen versuchen. In diesem Sinne fragen wir nach den verwirklichten Gestaltungsmöglichkeiten.

Symbolwert. Jedem Material kommen Eigenschaften zu, die einer eigentlichen Umformung nicht ausgesetzt sind, die irgendwie über die stofflichen

Qualitäten hinausgehen. In ihnen sammelt sich mehr oder weniger die Geistigkeit als zentrale Idee. Der Stein erscheint uns durch die Schwere charakterisiert, während das Holz eine andere als die zur Steinschwere polare Eigenschaft, wie zu erwarten wäre, als primäre und tragende Eigenheit besitzt.

Das Holz ist vor allem durch seine pflanzliche Natur gekennzeichnet, neben der das Gewicht, in diesem Falle das leichtere Gewicht, nicht so entscheidend ist. Nun ist aber alles, was als Gewicht angesprochen wird, für den Künstler nie spezifisches Gewicht, sondern immer Verhältnisgewicht zum eigenen Körper. Entscheidend also bleibt allein das Gewichtsmaß des lebenden Körpers, erst von hier aus urteilen wir über den andern Stoff. In den Darlegungen im ersten Teil über die theoretischen Grundlagen des Materialproblems wurde ausgeführt, wie sich in der Materie des Künstlers das Weltliche als Sinnbild finden läßt. Bei den Symbolwerten muß auffallen, daß gerade sie als «irdische» Momente in Betracht kommen. Schwere kann leicht als Erdenschwere oder als «Gedrücktsein» verstanden werden. Wenn wir den eingeschlagenen Weg kurz skizzieren wollen, so ergeben sich folgende Gedankengänge: Der Stein ist schwer; aber erst im Vergleich mit unserm eigenen Körper wird uns dies voll bewußt, und indem sich nun diese beiden geistigen Reaktionen miteinander verbinden, bekommen wir jenen für die Formgebung wichtigen sinnbildlichen Wert des «Schweren» schlechthin.

Wir gehen nun zu einem Beispiel über, in dem sich in der Form dieses Erlebnis des Schwerseins niedergeschlagen hat. SEDLMAYR hat an Hand der Werke Michelangelos diesen Symbolwert nachgewiesen, wobei es sich um eine einmalige, deutliche Versinnbildlichung des Schweren gehandelt hat. Es ist klar, daß nicht überall mit gleicher Kraft dieses Phänomen in Erscheinung tritt; aber eine Spur davon wird auch in den Steinwerken des 15. Jahrhunderts zu finden sein, wogegen wir in der Romanik lange nach diesen Elementen suchen müssen. In der vergrößerten Teilaufnahme der Spalentormadonna (Abb. 1) dominiert der träge Fluß der Falten, und es stellt sich nach den bisherigen Ausführungen ohne weiteres die Vorstellung des schwermassigen Materials ein. Es ist nicht notwendig zu erwähnen, daß der

Künstler darüber hinwegschreiten kann; darnach wird hier nicht gefragt, sondern allein nach der in diesem Werk erreichten Gestaltungsmöglichkeit. Das Belastetsein, das besonders schön bei den geschlossen fallenden Röhrenfalten nach dem rechten Fuß verfolgt werden kann, nährt sich in hohem Maße aus der Steinschwere. Der Zug nach unten verhindert jede Auflockerung des Gewandes. Davon zeugen die streng zusammengefaßten Faltenbündel, die vom linken Arm kommen. Denkt man sich – und dieses Experiment werden wir des öftern machen müssen – das Ganze in Holz übertragen, so würde sich innerlich sofort eine bestimmte Unvereinbarkeit mit dem Holzcharakter bemerkbar machen. Wird gar der gesamte Formcharakter dieser Steinfalten nach der Seite der Gewichtigkeit weitergeführt, so stehen wir der Verblockung, wie sie für die vierziger Jahre des Jahrhunderts typisch ist, sehr nahe. Die Annäherung an die Steinhaftigkeit, und damit an die Schwere, kennzeichnet diese Faltengebung. Diese in die Form aufgegangene Schwere hat einer strengen Architektonik gerufen, ohne daß dem elementaren Erlebnis des Lastens Einhalt geboten wird. In keinem einzigen Formabschnitt ist die Schwere wegzudenken. Um den deutlichen Unterschied gegenüber einer weitgehend dem Holzcharakter Rechnung tragenden Plastik zu erkennen, halten wir am besten einen ebenfalls vergrößerten Ausschnitt einer Madonnenfigur (Abb. 2) aus Lindenholz (um 1500) gegenüber. Es sei in diesem ersten Beispiel erlaubt, zwei Werke, die zeitlich etwa 80 Jahre auseinanderliegen, anzuführen. Der Vorwurf, daß die Stilentwicklung allein den Unterschied bedingt, muß mit dem Hinweis abgelehnt werden, daß im ersten Fall ein Stildenken in Stein, im zweiten ein solches in Holz vorhanden ist. Durch die deutliche Bevorzugung eines bestimmten Materials in einem begrenzten Zeitabschnitt kann sich der Zeitstil im dominierenden Werkstoff festlegen. Es werden später Vergleichsstücke aus dem gleichen Jahrzehnt auf diesen Unterschied hin untersucht, bei denen sich, wenn auch mit verminderter Augenfälligkeit, die gleichen Formdifferenzen nachweisen lassen.

Das Formgefüge ist der Schwere enthoben (Abb. 3 und 4) und es sind keine fallenden Falten vorherrschend, sondern, so paradox es klingen mag, es sind steigende, wachsende. Die vordere große Umschlagpartie des Gewandes er-

weckt den Eindruck des In-die-Höhe-Gehens, wobei gleich auch die andern Stoffknitterungen von diesem Zug nach oben beeinflußt werden. Von den Säumen ist zu erwarten, daß sie zur Ruhe kommen oder wenigstens auf dem Boden aufstoßen, aber auch ihnen ist die Schwerelosigkeit eigen; sie lockern und heben sich. Bestimmt ist die Erklärung der formalen Äußerung nicht allein aus dem Material möglich; aber es scheint auch klar, daß die vom Material unabhängige Stilentwicklung nicht in dem Maße herbeigezogen werden kann, wenn nach den Gründen dieser Formen gefragt werden muß. Wir haben versucht, für die abstrakte Formwerdung jene aus dem Stofflichen herausgearbeitete Form namhaft zu machen, in der jedoch nicht das Letzte gesehen worden ist.

Es gibt für die sehr ansprechende Anlage des Schwebens weit schönere Beispiele[1], wo das Inhaltliche mit dem Formalen zusammenklingt (Abb. 5). Unter den spezifisch hohen Schnitzwerkleistungen werden immer freischwebende Engelfiguren erscheinen. Wohl gibt es solche auch aus Stein, aber dort verlegt sich der künstlerische Akzent nie in dem Maße auf das «Fliegen» wie in unserm Fall. Bei der Verwirklichung dieser Formen war der Künstler sehr stark auf die leichte Bildsamkeit des Lindenholzes angewiesen, während sich der Stein nicht gleich mit dem Thematischen zu decken scheint.

Dort sind es dann vorzugsweise stehende oder liegende Engelsgestalten, wo das Schweben als körperliche Funktion ausgeschaltet ist. Eine durchaus steinechte Lösung dieses Themas gibt die Konsole von der sitzenden Maria mit Kind (Abb. 6) im Westgiebel des Basler Münsters, sowohl was die strenge und klare Architektonik des Aufbaues als auch was die plastisch-geschlossene Form der einzelnen Teile anbetrifft. Die kubische Kraft wird überall gewahrt. Es darf dabei nicht übersehen werden, daß dieser Engelsfigur stützende Funktion zukommt. Der Zusammenhang zwischen der Aufgabe der Konsolenfigur, ihrer Formgebung und ihrem Material ist ein durchgehend einheitlicher, was eben dazu führt, daß dieses Bildwerk einen überaus ganzheitlichen künstlerischen Eindruck erweckt. Die zum Sinnbildlichen erhobene Eigenschaft des Holzes, die Potenzierung des «Leichten» bekommt in den Engels-

[1] W. Pinder: Die deutsche Plastik der Hochrenaissance. S. 386.

figuren eine eigenartige Glaubhaftigkeit, mit der man bei steinernen Werken nie rechnen darf. Das Gleichgewicht ist vollständig aufgehoben, das Gewand gelöst und die tragenden Schwingen sind ins Zierlichste und Lebendigste abgewandelt. Der Körper vollends tritt hinter diesen Formmomenten zurück und läßt jenen nichtplastischen Elementen den Vorrang, die den Charakter des Kubischen am eindrücklichsten verlassen können. Meist wird der Rumpf steil nach hinten gegeben und die Glieder übernehmen die gleiche Rolle, wie sie etwa den Flügeln zufällt: sie sind Bestandteile der schwebenden Bewegung. Die Entfernung vom Plastischen und Linearen feiert in diesen kleinen Werken ihre eigentlichen Triumphe. Sie ist bezeichnend für die Schnitzkunst der Spätgotik. Wir werden später noch bei Riemenschneider die formalen Wesensunterschiede des Steinschweren und Holzleichten kennen lernen; in diesem Abschnitt geht es vorerst darum, Beispiele für den Symbolwert des Holzes zu geben.

Vielleicht noch wesentlicher als der sinnbildliche Wert des «Gewichtslosen» ist beim Holz derjenige des pflanzlichen Lebens, der seinen Ausdruck in einem ungehemmten Bewegungsdrang findet, wofür die Grasserschen Moriskatänzer (Abb. 21) die ideenreichsten Belege sind. Die unmittelbar begriffenen körperlichen Stellungen lassen den Beschauer jede Labilität des menschlichen Leibes vergessen und leiten zu einer vollkommenen Augenblicksbewegung über. Man wird dabei an die Drehwüchsigkeit des Holzes erinnert. Der Umriß geht verloren, dem in Wirklichkeit das Zusammenfassen der Körperlichkeit zugefallen ist, deren aber die Figur nicht bedarf, weil sie sonst in ihrer Bewegung eingeschränkt wird. Glieder und Kopf sind an keine räumlichen Grenzen mehr gebunden, und von der Wahrung einer Blockform ist hier nichts zu spüren. Jede Bewegungsaktion bedeutet nicht nur eine Zersplitterung des Körperlich-Festen, sondern es fällt ihr auch ein seelischer Ausdruckswert zu, der dem Charakter der Plastizität zuwiderläuft. Das Auswiegen des Körpergewichtes ist gleichsam in die psychischen Aufgaben übergegangen; Gesicht und Hände sind wichtiger als die Masse des Leibes. Der Rasensockel, auf dem die Tänzerfigur steht, ist in seinem Format so klein, daß er gerade noch seinen Zweck erfüllen kann. Das quellende und leichtveränderliche

Holz fällt innerlich mit dem Bewegungsreichtum der Figur zusammen, und jede Übersetzung in eine andere Materie würde damit als Formmißverständnis zu betrachten sein.

Wieder lassen sich Beispiele für das pflanzliche Leben des Holzes in einer Schnitzerei nachweisen, wo das Inhaltliche noch eine größere Übereinstimmung mit dem Holzgemäßen aufweist. Das Basler Chorgestühl aus dem Münster (Abb. 8) ist an Motiven aus der Pflanzenwelt überreich; doch dürfte das vorliegende Blattmuster am anschaulichsten jene Idee des Vegetabilen verkörpern. Hart neben den Maßwerkdekorationen, wie sie bei Fensterverzierungen in der Gotik üblich sind und die hier als Schmuckwerk der Chorgestühle dienen, finden sich Formerfindungen, die ein ganz anderes Lebensgefühl verraten. Die großen, das Feld über den Kielbogen ausfüllenden Blätter sind in ihrer Art Abwandlungen des Krabbenmusters, wie sie am Bogen selbst vorkommen, dagegen ist die flächige Ausdehnung über das ganze Dreieckfeld, das «Wachsen» dieser Blätter und ihre asymmetrische Tendenz im Vergleich mit der strengen Tektonik des Maßwerks etwas völlig Neues. Bereits in den Krabben macht sich die Nähe zur Natur geltend, indem die Blattmotive richtige Stile bekommen. Der «Anlaß» dazu liegt sehr nahe: bestimmte Formen sind hier aus dem Bereich der architektonischen Aufgaben übernommen worden; es ist das Maßwerk, während das Holz in den Nebenflächen einer neuen Ideenwelt Vorschub leistet, die etwas ihm innerlich Verwandtes an sich hat.

Die wild sich gebärdenden, flachen Blätter sind sicher mit einer Inspiration von seiten des Holzes in Verbindung zu bringen, der sich der Schnitzer nicht entziehen wollte. Die Steinkrabben an der Münsterkanzel (Abb. 7) von 1486, die also mehr als 40 Jahre später als die Chorschnitzereien entstanden sind, fallen wieder einer abstrakten Formgebung zum Opfer. Die Stilentwicklung des 15. Jahrhunderts verläuft in der Richtung zum Naturalismus, so daß es nicht verständlich erscheint, wenn bei der Kanzel nun auf einmal ein Abrücken von den Naturerscheinungen eintritt. Die Erklärung für diese Haltung kann, wenn auch nicht vollständig, durch den Hinweis auf das plastische Material gegeben werden. Ebenso unpflanzlich abstrakt ist die Sandsteinkrabbe vom Martinsturm (Abb. 9), die in ihrer steingemäßen Stili-

sierung ein Musterbeispiel für diesen Werkstoff ist. Die Wärme des Eichenholzes macht es erklärlich, wenn im ersten Fall eine lebendige Offenheit gegenüber den pflanzlichen Motiven zu spüren ist; der Stein aber erweist sich hier stark zurückhaltend. So kommt es, daß der Form der sinnbildliche Wert des Stoffes einverleibt wird, wofür nicht nur diese Beispiele bürgen, sondern der gesamte spätgotische Formenschatz. Bei diesen Blattmotiven spielt noch die Äderung des Holzes eine bedeutende Rolle; sie vermehrt die Kraft des vegetabilen Ausdrucks, wobei der Verzicht auf die Bemalung die natürliche Folge ist.

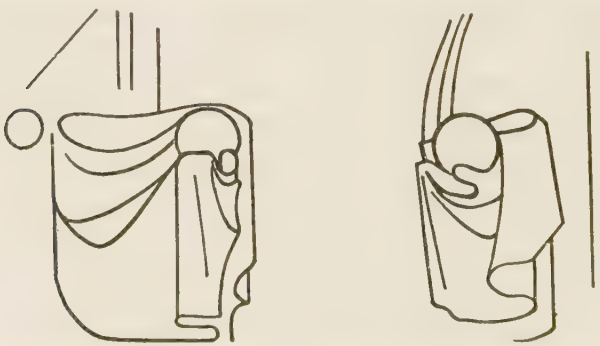
Man könnte diesen symbolischen Gegensatzpaaren noch eine weitere Gruppe anfügen. Der Unterschied zwischen Stein und Holz läßt sich auch auf die Formel männlich/weiblich bringen, d. h. der Stein ist der ideale Werkstoff für die männlichen Figuren (Ritter, Apostel usw.), während das Holz vor allem eine intensive Schilderung des Mädchenhaften ermöglicht. Das Weiche und Zarte liegt dem Holzbildhauer eher als die Strenge und Härte der Gegenstände. Dies gibt ihm die Möglichkeit, das Anmutige und Liebliche eines Frauenantlitzes feiner zu modellieren, als es in Stein geschehen könnte. Der Kopf einer sinnenden Marienfigur (Abb. 12 und 13) aus dem Ende des 15. Jahrhunderts vermag selbst unter der Fassung die bildsame Materie des weichen Lindenholzes nicht zu verleugnen. Wangen, Lippen und Augen lassen alles Scharfakzentuierte vermissen, und eine klangliche Milde herrscht in den sinnenden Zügen vor, während der Kopf des hl. Jakobus (Abb. 42) steinhafte Härte aufweist. Von Riemenschneider gilt die Behauptung, daß er der Darsteller der weiblichen Anmut ist, wozu er in besonderem Maße berufen war, da er ein ausgesprochener Bildschnitzer gewesen, auch dann wenn er Stein für seine Arbeiten verwendet hat. Von den Würzburger Adam-und-Eva-Gestalten wird mit Recht gesagt, daß die männliche Figur «zaghaft, unstatisch und mit dem Effekt körperlicher Ärmlichkeit» angelegt sei[1], während Eva besser getroffen ist. Das läßt den Schluß zu, daß die zarte Formgebung, die aus seinen Holzbildwerken bekannt ist, hier in die Steinstatuen einging, was dazu führte, daß wohl das Weibliche, nicht aber das Männliche in der Gestaltung geglückt ist.

[1] W. Pinder: Die deutsche Plastik der Hochrenaissance. Handbuch der Kunst-Wissenschaft Burger/Brinckmann. Wildpark-Potsdam 1929. S. 416.

Damit möchten wir vorläufig die Reihe der symbolischen Werte des Materials, die an einigen wichtigen Werken besprochen wurden, abschließen. Gezeigt wurde, wie in jedem Werkstoff etwas Sinnbildliches lebt, das, so sehr auch die Stofflichkeit geformt, umgestaltet und quantitativ verändert wird, bestehen bleibt.

Gestaltungswert. Während der Symbolwert sich auf Eigenschaften, die weit über die sichtbaren hinausgehen, bezieht, ist der Gestaltungswert von den haptisch und optisch-faßbaren Eigentümlichkeiten des Materials abhängig. Der Gestaltungswert hat im Grunde mit den von SEMPER vertretenen Formanschauungen viel Verwandtes, weil technische Fragen hier mit hineinspielen. Doch überall, wo von ihm die Rede ist, muß daran erinnert werden, wie der geistige Wert den Ausschlag gibt, nie die technische Grenze. Wohl setzt jeder Werkstoff gewisse technische Möglichkeiten fest, die aber nicht für die künstlerische Form maßgebend sind, sondern allein im Bereich der Darstellungsmittel. Der Steinbildhauer zeigt eine nicht unberechtigte Scheu, den Gesamtblock zu verlassen und sucht deshalb alles «im Block» zu behalten. Der Stein läßt es in der Regel nicht zu, daß Anstückungen gemacht werden; der Block ist im großen und ganzen der körperliche Rahmen, in dem sich die Gestaltung vollziehen muß. Holz bietet leichter die Möglich-

Schematische Darstellung der mittleren Gewandpartie einer typischen Sandsteinfigur. König von der Nordwestecke des Georgturmes des Basler Münsters.



Man beobachte hier, wie die Vertikale und die Horizontale als die zwei gültigsten architektonischen Linien unmittelbar sich durchsetzen.

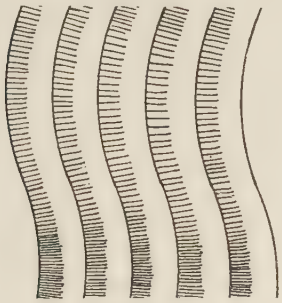
keit, Teile anzusetzen. Aber wie gesagt, diese Unterschiede sind nicht formaler Natur, sondern ausschließlich handwerkliche, sie sind nicht Grenzen für die Form, sondern lediglich für Format, Volumen, Ausdehnung und Maße. Sobald wir nach einer formalen Norm des Materials suchen, setzen wir die jeweilige Beeindruckung des Künstlers durch das «Atom» der werkstofflichen Struktur voraus. Das kleinste Teilchen des Steins ist das einzelne Korn, aus dem die ganze Steinmasse zusammengesetzt ist. Beim Holz ist es die Faser, ein weit komplizierteres Gebilde. Verfolgt man den Formcharakter der einzelnen Teile einer Sandsteinplastik, so stößt man auf weitgehend kubische Formen: Kugeln, Zylinder, Würfel usw. Während zum Beispiel eine der kleinen Königsfiguren unter der Hauptgalerie des Basler Münsters (S. 50) eine richtige Kugel mit ihren vollen Dimensionen in der Hand trägt, erweist sich die Weltkugel Gottvaters aus Holz (Abb. 11) von vorne wohl als vollrunder Körper. Es ergibt sich beim Anblick von der Seite ein Ellipsoid. Das heißt: die Steinplastik nimmt es hier mit der kubischen Beschaffenheit der Körper ernst, sie vermeidet die illusionistische Abschwächung des Körperlichen. Die beiden vorher genannten Plastiken zeigen auch in der Gesamthaltung diese gleichen Tendenzen: bei der Großplastik in Sandstein gilt die reine Körperform, bei der Figur aus Holz wird mit unplastischen Mitteln gearbeitet. Für den mittelalterlichen wie für den modernen Plastiker gehört sich, daß er seine Bildwerke aus klaren kubischen Einheiten wie der Kugel oder dem Würfel herausmeißelt oder herausschnitzt, um den plastischen Charakter zu wahren. Während bei den Steinstatuen auch im Endstadium das zugrundeliegende Maß beibehalten wird, geht der Bildschnitzer weiter und löst diese Einheitskuben noch einmal auf. In diesen Tatsachen liegt bereits ein Hinweis auf die größere Veranlagung des Gesteins für das Monumentale und des Holzes für das Kleinformatige.

Als Muster für diese Wesensunterschiede von Stein- und Holzplastik mögen wiederum die Spalentormadonna und ihr Gegenstück (Abb. 3 und 4) gelten, zumal die Vergrößerungen ein anschauliches Bild von den einzelnen Formen zu geben imstande sind. In den langen Röhrenfalten fällt der Künstler immer in das Zylindrische zurück, so weit er sich auch davon entfernen mochte. Es gibt da überhaupt keine Form, die nicht eine Anlehnung an die Skala der

geometrischen Körper bedeuten würde. Klarheit und Vereinfachung sind unter diesen Umständen die notwendige Folge und damit bekommt auch jede Linie einen körperbegrenzenden Wert. Wie die Mondsichel, die Rüschen im Sockel, Haare, Augen und Kinn des Kopfes unter der Sichel, wie die Schuhe gemeißelt sind, daran erkennt der Betrachter die große Stereotypik dieser Steinkunst. Im Einklang damit steht der architektonische Aufbau, der ebenfalls als natürlicher Übertragung der Einzelformen in den Formorganismus zu betrachten ist. Man wird, um sich das Verständnis für diese Eigenheiten formaler Natur einverleiben zu können, gezwungen sein, jeden einzelnen Formbestandteil unter die Lupe zu nehmen. Es ist ganz klar, daß die Beibehaltung der kristallinischen Naturform, wie sie dem Sandstein ausgesprochen eigen ist, eher dem Steincharakter entspricht als ihre Negierung. So kann die Form als eine künstlerische Verkörperung der kleinsten Materialbestandteile, der kleinen Kristallkörper des Quarzkornes, betrachtet werden, ohne daß dabei der Geist und Wille des Künstlers als primäre «Anlässe» außer Betracht fallen. Wer die Formanalyse auf die Einzelheiten ausdehnt, kann mit Leichtigkeit feststellen, daß sich hier eine Nähe zum Steinhaften ausspricht, die dem Werk seinen besonderen Reiz verleiht. Der Kopf und die Hände fehlen in unserer ersten Aufnahme, aber es ist leicht zu sagen, daß wir in ihnen keine Forderungen nach einer Darstellung des Charakteristischen eines Frauenantlitzes oder einer Frauenhand in Erfüllung gehen sehen, sondern daß dort nichts mehr als das Typische vorhanden ist. Es sind vorab die kleinen Formen, aus denen sich diese Einsicht gewinnen ließ. In zwei Skizzen wurde versucht, den unterschiedlichen Charakter von Stein- und Holzplastik in bezug auf die Haargestaltung schematisch darzustellen. In der Zeichnung 1 (S. 53) ist das Wellen- oder Stabmuster des Sandsteins von oben und im Querschnitt gegeben.

Der durchgehende und gleichmäßige Verlauf der stabartigen Erhebungen verlangt ein Bei-der-Form-Bleiben. Der ruhige Duktus fällt mit der Einförmigkeit des Motivs zusammen. Die Form ist abstrakt und läßt von den verwendeten Werkzeugen, den Meißeln, nichts sichtbar werden, trägt aber dagegen der nach einer geschlossenen Masse verlangenden Steinbeschaffenheit Rechnung. Anders in Zeichnung 2, wo die Schnitzarbeit in

1. Schematische Darstellung des Stabmusters

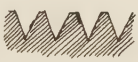


Querschnitt

Sandstein

2. Schematische Darstellung des sichelförmigen Kerbschnittes

Querschnitt



Holz

einem Schema dargestellt ist. Jeder einzelne Schnitt steht für sich, einmal nach links, ein andermal nach rechts offen, so daß ein wechselvolles System entsteht. Beim Stein ist die Variabilität der Form wohl nicht ausgeschlossen, aber sie kann dem Vergleich mit derjenigen in Holz nicht standhalten. Es ist unmöglich, daß jeder Schnitt wie der andere aussieht, und so kommt es zu einem reichen Hin und Her, zu einem aufgelockerten und frischen Motiv. Die Zeichnung kann dies nicht andeuten, weil es ihr Zweck ist, das Typische und Wesentliche in einem Schema wiederzugeben; dafür müssen nun Detailaufnahmen herbeigezogen werden. Abb. 14 und 15 können als praktische Beispiele für den Unterschied zwischen Stein- und Holzform gelten: der Kopf der Kaiser-Heinrich-Statue vom Hauptgiebel des Basler Münsters und ein geschnitzter Kopf vom Chorgestühl. Schon in ihrer gesamten Formauffassung machen sich gewaltige Unterschiede bemerkbar, die, von den weit auseinanderfallenden Bestimmungen der beiden Plastiken abgesehen, in der durchaus andern Haltung gegenüber dem Werkstoff eine Erklärung finden. Der Unterschied der Distanz vom Beschauer wiegt hier sicher schwer, besonders da bewußt mit dem Betrachter gerechnet wird. Die Hinneigung zum Monumentalen, die für den Stein typisch ist, verbindet sich mit dem weiten Abstand vom Beschauer aufs engste.

Das Interesse richtet sich da auf die Stilunterschiede in der Haarbehandlung. Die Einförmigkeit und Gleichmäßigkeit der Rillen steht der verwirrenden Fülle von kleinen und kleinsten Schnitzlinien gegenüber. Ein anderes Beispiel dieser Art, wo besonders das ständige Absetzen des Messers beim Holz besser sichtbar wird, entnehmen wir dem zweiten Band über Riemenschneider von Bier[1]. In Tafel 142 und 143 vergleiche man die Haarbearbeitung, um die gegensätzlichen Formelemente zu begreifen. Von diesen Betrachtungen aus führt der Weg zu den in der Tabelle angegebenen Stilmomenten der Stein- und Holzplastik im allgemeinen. Es besteht von diesen kleinen Formerscheinungen bis zu den großen Formzusammenhängen eine logische Überleitung. Die Gewohnheit, einen kompakten plastischen Körper mit zahlreichen Kerbschnitten «aufzubrechen», muß zur offenen und malerischen Form hinführen. Nicht der einzelne bestimmte Strich wird tragendes Ausdrucksmittel, sondern gleichzeitig eine Menge solcher Linien, was nichts anderes heißt, als daß der straffe Umriß selbst entwertet wird. Im gleichen Atemzug versteht sich die vegetabile, unarchitektonische und organische Form im Gegensatz zur geometrischen, architektonischen und mehr mechanischen Form der Steinplastik.

Der Aufbau eines Kopfes in Sandstein erweist sich gegenüber dem aus Holz der strengen und körperhaften Aufteilung wegen der Baukunst innerlich verwandt. In weniger extremen Beispielen vermindert sich wohl die Unterschiedlichkeit, ohne daß sie je aufgehoben werden könnte. Es wird auch dann gut sein, Details zu untersuchen, wie es bereits für den Symbolwert an Hand von Vergrößerungen geschehen ist. Eine Kriechblume aus Sandstein ist im Grunde architektonisch abstrakt, wenn man daneben ein Pflanzenmotiv aus Holz hält, wofür früher erwähnte Beispiele als Vergleichswerke dienen mögen. Mit der Stereotypik der Steinformen hat es seine eigene Bewandtnis; man ist erstaunt darüber, wie oft sich Wiederholungen nachweisen lassen: Bei der Spalentormadonna zeigen die Säume der in drei Folgen niederfallenden Faltenbündel unter dem linken Arm immer die gleiche Formation, das CS-Motiv, das besonders bei den beiden untern Bündeln auffallend ist. Die Art und Weise der Korrespondierung zweier Falten-

[1] J. Bier: Tilmann Riemenschneider. Die reifen Werke. Augsburg, Filser 1930.

linien, wie sie V-ähnlich in der Höhe der rechten Hand in der Mitte der Figur sichtbar sind, ist ein Zeichen für die strenge Uniformierung der Sandsteinformen. Man neigt leicht dazu, hierin wertvermindernde Momente zu sehen, was durchaus nicht immer der Fall zu sein braucht; denn es liegt zum großen Teil in der Werkstoffbewertung, d. h. in der Übernahme geistiger Einflüsse von seiten des Materials. An andern Orten lassen sich gleiche Beobachtungen machen, indem sich in der Anlehnung an geometrische Formen der Vorrat an formalen Mitteln mehr und mehr beschränkt: es gibt nur eine gültige Kegelform, aber es läßt sich eine unendliche Reihe von nicht vollrunden Formen ableiten. Je mehr sich die Plastik in Sandstein der Geometrie verschreibt, desto weiter entfernt sie sich von der für das Holz so typischen, wandlungsfähigen Formgebung. Wenn man im Gegenstück aus Holz, der Madonna um 1500 (Abb. 4), die Strukturanalyse Sedlmayrs, die darauf ausgeht, die geometrischen Grundelemente aufzuzeigen, anwenden würde, dann würde man auf größere Schwierigkeiten stoßen. Kreis, Dreieck usw. lassen sich hier nicht so leicht «abheben» wie bei der Steinstatue. Die Vielseitigkeit der Formen entspricht dem gelösten und flächigen Stilcharakter dieser Skulptur.

An einigen einfachen Beispielen wurde bisher gezeigt, was unter Gestaltungswert zu verstehen ist. Alle Werte dieser Kategorie liegen für den Stein wie für das Holz je in gleicher Richtung, d. h. Geschlossenheit, Architektonik und Kubik, oder Offenheit, Atektonik und Flächigkeit lassen sich unter eine psychische Größe zusammenfassen. Die Steinplastik tendiert immer nach der Seite des für die Plastik Gesetzlichen, die Holzskulptur entfernt sich von dort. Über die Relativität dieser Ausführungen wird wohl kein Wort zu verlieren sein; es ist wiederum zu erwägen, daß die Gestaltungsmöglichkeiten (nicht die Grenzen) entscheidend sind.

Zeitwert. Die bildende Kunst entbehrt im allgemeinen der Möglichkeit, die Dinge in einem zeitlichen Ablauf geben zu können. In der Musik erlebt der Zuhörer die zu einem geschlossenen Werk zusammengefügten Klänge in einer bestimmten zeitlichen Abfolge. Die akustische Apperzeption ist an die Zeit gebunden, die optische an den Raum.

Setzt man an die Stelle des weniger zugänglichen Begriffs der Zeit den-

jenigen der Veränderung, der Bewegung, oder den Grad des lebendigen Ausdruckes, dann ist es möglich, in den darstellenden Künsten ein Zeitmoment zu erkennen. Eine Bewegung kann sich rasch oder weniger rasch vollziehen, und wenn man deshalb in den darstellenden Künsten nach dem Zeitwert fragt, so kann dies auf die Art und Weise geschehen, daß man das dargestellte Bewegungsmoment zu beschreiben versucht. Es wird in der bildenden Kunst oft von Bewegung gesprochen; man denke an den Barock.

Für diese Gradunterschiede des Lebendigen zeigt die Spätgotik eine besondere Empfindsamkeit, die sich darin auswirkt, daß mit Vorliebe das Holz für bewegtere Szenen verwendet wird, während man den Stein für das «Statuarische» und «Tote» bevorzugt. Nimmt man die Holzfiguren als lebende Gestalten an, so traut man ihnen ohne weiteres ein sprühenderes Temperament zu als den Steingestalten. Dieser innere Lebensrhythmus, den wir den Plastiken aus Holz zugestehen, stützt sich auf dreierlei Tatsachen: in Holz läßt sich weit schneller arbeiten als in Stein, die Haltbarkeit des Materials ist geringer, und drittens hat jedes Stück Holz einen Rest von Wachstum und Gedeihen in sich, der ihm als pflanzlicher Stoff immer innewohnt. Es steht natürlich dem Künstler zu, darauf achtzugeben und diese Eigenschaften in der Formgebung zu verwerten; daß dies bei den Spätgotikern der Fall war, sollen einige Beispiele zeigen. Grundsätzlich kann gesagt werden, daß die Malkunst wie alle Flächenkunst sich besser dazu eignet, das Dynamische wiederzugeben, während die Plastik im ganzen eher bestimmten statischen Gesetzen unterworfen ist. Selbst innerhalb der Flächendarstellungen lassen sich im Prinzip bemerkenswerte Unterschiede in dieser Hinsicht feststellen. Eine Zeichnung, noch mehr eine Skizze, erscheint um einen Grad bewegungsreicher, momentaner und darum ausdrucksvoller als ein fertiges Bild in Öl, und dieses wieder wirkt nicht so «bewegungsstumpf» wie ein Mosaik. Unzählige Abstufungen und Übergänge sind möglich; doch da in dieser Untersuchung nach den Gestaltungsmöglichkeiten gefragt wird, müssen solche Erwägungen gemacht werden. Es bleibt gültig, daß ein Werk, das in einem kürzeren Abschnitt einer Zeit entstanden ist, relativ mehr vom Momentanen geben kann als ein Kunstwerk,

dessen Entstehungsprozeß längere Zeit in Anspruch nimmt. Jedes Werk nimmt den Gestaltungsrhythmus in sich, der sich am besten im Bewegungsmoment kristallisiert. Da setzt nun – um das vorher Gesagte nochmals zusammenzufassen – auch die Rolle des Materials ein, und zwar nach drei Richtungen hin: erstens im Anschluß an die relative Arbeitsdauer, zweitens in bezug auf die Beständigkeit des Materials und drittens entsprechend dem Grad des pflanzlichen Lebens. Der Stein verlangt gegenüber dem Holz eine zeitlich längere Bearbeitung, er ist auch, was seine Dauerhaftigkeit anbetrifft, beständiger. Holz kann nicht nur sehr rasch bearbeitet werden, sondern es quillt, reißt und fault. Wenn wir uns nicht täuschen, kann über diese Faktoren ein zeitliches Moment in das Kunstwerk eingehen. Von da aus versteht sich die Tatsache der größeren Veranlagung des Steinmaterials für das Statische, das Ruhende und Kubische, während das gewachsene Holz zum «Wandlungsfähigen» tendiert. Der Begriff des Malerischen, der für das Holz sicher in Anspruch genommen werden darf, verbindet sich mit demjenigen des Bewegten und Leichten. Die Frage mag offen bleiben, ob dieser Unterschied im Zeitwert bei andern Stilen in Erscheinung tritt; der Stil, aus dem diese Anschauungen gewonnen wurden, ist der spätgotische. Führt man den Gedanken weiter bis hinüber zum Symbolischen, so ist leicht einzusehen, daß sich der Stein für das Überzeitliche besser eignet als das Holz, während dieses das Zeitliche oder Momentane in der Darstellung zum Ausdruck bringt. Diese theoretischen Ausführungen gilt es nun durch Beispiele aus der plastischen Kunst zu beweisen, wobei nicht vergessen werden darf, daß wir nicht Grenzen, sondern Richtungen gezeigt haben. Es fragt sich nun, wie weit sich der Künstler durch diese allgemeinen Phänomene hat beeinflussen lassen. Sachlich soll festgestellt werden, was für ein Zeitmoment in der Stein- und Holzplastik dargestellt ist, d. h. um was für eine Bewegung es sich handelt. Nirgends läßt sich die Ortsveränderung des Körpers als Darstellungsmotiv besser beobachten als in der nackten Figur, wofür zwei sehr schöne Exemplare der Plastik hier zur Verfügung stehen: eine weibliche Figur in Stein und eine in Holz. Für die Riemenschneidersche Statue der Eva (Abb. 16) hat man des öftern nachgewiesen, daß sie wie unter einem Schnitzmesser entstanden sei. Die zarte Modellierung des Körpers

erinnert sicher nicht an den Meißel. Aber sind wirklich alle Eingebungen des Steins ausgeschaltet? Gibt es an dieser Figur gar nichts, das mit dem Steincharakter in einer Wertbeziehung steht? Um diese Frage zu lösen, stellen wir die sogenannte «schöne Deutsche» (Abb. 17) (sie wird dem Blaubeurenmeister wohl mit Recht zugeschrieben) daneben und vergleichen diese auf das Bewegungsmoment hin mit der vorigen Gestalt. Die Haltung Evas kann nicht anders als verharrende Stellung bezeichnet werden. Über dieses Stehen kommt die Figur nicht hinaus. Ganz anders verhält es sich bei der Holzplastik, wo das graziöse Herantreten der Gestalt dadurch anschaulich gemacht wird, daß der rechte Fuß im Begriffe ist, nach vorne gesetzt zu werden. Diese Beweglichkeit wird dadurch noch verstärkt, daß der gesamte Körper leichtgewichtig gedreht wird. Die rechte Schulter ist zurückgenommen, die gefalteten Hände schieben sich aus der Körperachse: alles dies sind Momente, die das federnde Herantreten betonen.

Wer versucht, beide Bewegungen am eigenen Körper nachzuahmen, wird sofort den großen Unterschied empfinden. Durch die ganze Holzfigur geht überdies ein einheitlicher Rhythmus, der so stark ist, daß wir allein aus der Kopfstellung das Bewegungsmaß der Beine ablesen können. Jeder Formabschnitt antwortet dem elastischen Gehen. Bei der Würzburger Eva kann allein das einfache Standmotiv gesehen werden, zumal jeder formale Ausdruck gegen den andern taktmäßig abgehoben ist. Betont ist die Achsialität, so daß ein gleichmäßiges Verteilen der Gewichte erzielt wird. Bei der schönen Deutschen ist die Achse «verwischt». Weiter stehen sich die Gelöstheit der Haare hier und die Zusammenfassung in kompakte Haarsträhnen dort gegenüber. Es ist ohne weiteres ersichtlich, daß diese beiden motivisch gleichen Werke auffallende Unterscheidungsmerkmale aufweisen, die erst dann einigermaßen verständlich werden, wenn man das unterschiedliche Material berücksichtigt. Eine zweite Gegenüberstellung läuft auf die gleiche Gegensätzlichkeit hinaus; auch da ist die Holzplastik die an Bewegung reichere gegenüber dem an sich sicher dynamischen Steinbildwerk. Pinder[1] hebt hervor, wie durch den Sieg des Geistes bei der «Bärbele»-Büste der Stoff ganz vergessen wird. Ein Vergleich mit einem gültigen Holz-

[1] W. Pinder: a. a. O. S. 356.

bildwerk lehrt, daß dem nicht ganz so ist. Besonders wenn das Zeitmoment analysiert wird, machen sich die Anzeichen für bestimmte Formunterschiede von seiten des Materials bemerkbar. Eine wesentliche Differenz liegt schon in der äußern Aufmachung: der konsolenhafte Charakter der Straßburger Büste, das horizontale Heraustreten aus der Wand, steht der architektonischen Ungebundenheit der Syrlinbüste entgegen. Diese wächst gleichsam aus dem Chorgestühl heraus.

Neben der Geladenheit des Selbstbildnisses (Abb. 20), der überaus spontan begriffenen Erregung dieser Figur ruft das Steinbildwerk den Eindruck der Erstarrung hervor. Die rechte Hand des Mannes kann nicht als Endstadium eines Bewegungsverlaufes verstanden werden, während die linke der Frau als abgeschlossene Bewegung betrachtet werden kann. Die Finger sind ausgestreckt. Die Spannung in der rechten Hand der Holzfigur ist so groß und steht vor allem mit der Bewegung des Kopfes in Verbindung, daß wir den Eindruck des «Angesprochenfühlens» nicht leicht loswerden, was bei der Bärbelefigur durchaus nicht in dem Maße der Fall ist. Man kann auch, wenn man schon von den stofflichen Werten der Form spricht, einerseits die aufgelockerte Faltengebung beim Holz, anderseits das recht eindrücklich herabfallende Stück des Kopftuches nicht unerwähnt lassen. Das Einfallen und Verwerten des Lichts steht beide Male unter dem gleichen Zeichen der formalen Akzente: dort das Sammeln der Schatten in der Bucht zwischen Kopf und Armwinkel, hier das lebhafte (in der Photographie zu lebhafte) Spielen der leicht verteilten Lichtreflexe.

Stimmungswert. Jede Kunsttechnik hat ihren eigenen Stimmungscharakter. In der Malerei liegt er in der Richtung auf das Atmosphärische hin, wobei der Neoimpressionismus als Beispiel für eine eindeutige Auswertung der Farbelemente im Sinne des Duftigen und Aufgelockerten gelten kann. Von hier aus zur Plastik geht ein weiter Weg. Wollte man ihn gehen, so würde er sicher über die Holzplastik bis zur Steinplastik führen, d. h. wenn von einem Anteil der Atmosphäre in der plastischen Kunst gesprochen werden kann, so ist dieser am ehesten in der Holzskulptur zu finden. Der Stimmungswert des Materials ist von der Kälte oder Wärme des Stoffes, von seiner Farbe und Struktur wie von der gesamten Zusammensetzung ab-

hängig. Frostigkeit und «Fremdheit» des Steins sind für den stimmungsmäßigen Gehalt dieses Werkstoffes typisch. Sie haben in der Wärme und Heimeligkeit des Holzes ihre Gegensätze. Davon wird sich der Holzschnitzer immer wieder angesprochen fühlen. Es zeigen sich vor allem die spätmittelalterlichen Schnitzer sehr stark von diesen Werkstofferscheinungen beeindruckt, was sich in dem kleinen Altärchen aus Steckborn (Abb. 18) besonders schön nachweisen läßt. Allein schon das Format verdient Beachtung: gegeben ist ein Häuschen in seinem Querschnitt. Da hinein sind nun die beiden Gestalten des Verkündigungsengels und der Maria gestellt, im Verhältnis zur Räumlichkeit sehr groß, ohne jedoch der Ausschmückung mit Wandteppich, Lesepult, Türe usw. den Platz zu nehmen. Die Schilderung des kleinen Raumes hebt die Begegnung der Figuren aus den «himmlischen Zonen» und entrückt sie uns mitten in die irdische Häuslichkeit hinein. Wie der Raum, so atmet auch die Begegnung das Schlichte und Vertraute, so daß die gesamte plastische Szene einen gemeinsamen Stimmungswert besitzt. Es ist anzunehmen, daß die Figuren bemalt waren (vielleicht auch einige Gegenstände); den Raum selbst mit der leicht eingeschnitzten Türe und den ebenso behandelten Mauerfugen wird man sich in rohem Holz zu denken haben. Dicht nebeneinander stehen malerische und plastische Formelemente, so beim Lesepult, wo einerseits nach der Tiefe hin der Schaft mit den Büchern in einer lebendigen räumlichen Existenz gezeigt wird, anderseits das Pult selbst in der Art und Weise, wie es den Raum erschließt, unplastisch zu nennen ist. Von solchen Formbestandteilen nährt sich der Stimmungscharakter des Werkes, weil der Übergang vom Räumlichen zum Flächigen in dieser Unmittelbarkeit stimmungsmäßig zum Ausdruck kommt. Die Wucht des Intimen ist in diesem Werk in keiner Weise von der werkstofflichen Unterlage zu trennen; der Künstler rechnet mit dem Naturell des Holzes, und seine Freude am Wirkenlassen des warmen Stoffes färbt gleichsam auf das Hauptthema der Verkündigung ab. Raum und Gestalten sind als eins begriffen.

Wenn man das Verkündigungsrelief (Abb. 19) aus gelblichem Sandstein am Dom von Speyer daneben hält, so muß man sich vollends umstellen. Vermißt wird vorerst die häusliche Intimität; sie läßt sich gar nicht zu diesen Figuren denken, denn diese selbst atmen einen andern Geist. Obwohl als Relief

geschaffen, heben sich die Gegenstände taktmäßig gegen einander ab. Die Akzente sind von links nach rechts Engel, Pult, Maria, Stuhl. Zweimal versucht der Künstler die beiden Möbelstücke zu negieren: das Lesepult wird durch das Gewand der Maria teilweise verdeckt; ebenfalls überdeckt, dient der Stuhl als Abschlußvertikale und ist damit seiner Bestimmung als Möbel enthoben. Er wirkt in seinem «nackten Realismus» beinahe störend.

Die beiden Figuren bleiben trotz aller Anstrengung sinnbildlich und wörtlich einander ferngerückt. Wir haben gelernt, die Bewegung in ihrem Zeitmaß zu sehen, so daß es leicht fällt, den Unterschied auch in dieser Richtung festzustellen. Während in der Verkündigung aus Steckborn Maria sich dem mehr hereinschwebenden als hereintretenden Engel mittelbar zuwendet, befinden sich die Steingestalten kniend einander gegenüber, womit die Aktion als Versteinerung wirkt. Mit diesen Phänomenen parallel geht der Stil der Stimmung. Aus der herzlichen Atmosphäre ist eine kalte und nüchterne geworden. Wenn man das vorher erwähnte taktmäßige Absetzen der Objekte in Stein mit dem melodischen Ab- und Anklingen der Gewänder bei den Figuren aus Holz vergleicht, dann versteht man auch die «Härte» der Formen und des Thematischen. Gleiches läßt sich für das Verhältnis von Kleidung und Kopf sagen, wenn man die einzelne Figur ins Auge faßt. Der Steckborner Engel zeigt eine verständnisvolle Nuancierung dieser beiden Formteile, die in sich different, doch wieder in einer Melodik zusammengefaßt sind. Das Gesicht ist physiognomisch, das Gewand tuchartig aufgefaßt. Der steinerne Engel kann diese lebendigen Abstufungen nicht geben. Es bleibt bei einer mit technischen Mitteln erzielten Unterschiedlichkeit von Gewand und Kopf; trotzdem die Säume als solche gearbeitet sind, fehlt die seelische Abwandlung. Die ursprüngliche, teilweise Bemalung ändert an dieser Feststellung nichts.

Dehnt man diese Beobachtungen auf andere Werke aus, vor allem auf solche, wo der rohe Stoff belassen worden ist, dann wird man ähnliche Resultate erzielen. Der Altarschrein, in dem die Figuren stehen, wird zu einem räumlichen Ganzen; Ornament und Bemalung steigern das «Vertrauliche». Wo aber Steinfiguren vorkommen, da leben sie innerlich und äußerlich für sich, und alles Stimmungsmäßige tritt zurück.

Kultwert. Unter Kultwert wird jener Gehalt verstanden, den ein Künstler oder eine Zeit entsprechend der religiösen oder weltlichen Wertschätzung dem Material zugesteht. Er läuft in der Regel auf die Kostbarkeit hinaus: Gold mit seinem Glanz hat zu allen Zeiten den Menschen besonders angesprochen. Es läßt sich eine Reihe aufstellen, die von den alltäglichsten(irdischsten) bis zu den wertvollsten (göttlichsten) Werkstoffen führt. Es kann geschehen, daß die Überschätzung des Materials zur Feindschaft gegenüber der Form wird, wenn z. B. die edlen Metalle allein schon durch ihr Vorhandensein als etwas Formales wirken. Die Verkleidung der Hagia Sophia mit den kostbarsten Werkstoffen, so daß sie «nicht durch die Sonne erhellt wurde, sondern den Glanz selbst in sich hatte»[1], spricht sehr für eine solche Haltung. Man ist versucht, von hier bis zu den noch farbig ausstaffierten gotischen Bildwerken über all die verschiedensten Umwandlungen einen geraden Weg zu sehen. Schon der Wechsel von Stein zu Holz zeigt eine Abschwächung des Kultwertes. Der Kostbarkeitswert wird immer bedeutungsloser. Als Schlußphase kann die unbemalte Holzskulptur gelten.

Welche Bedeutung kommt im allgemeinen dem Sandstein und dem Holz zu? Sie nehmen in ihrer rohen Struktur eine der untersten Stufen innerhalb der Kultwerte der Werkstoffe ein. Gerade der geringe stoffliche Wert des Holzes und auch des Sandsteins machen es notwendig, daß die rohe Oberfläche überarbeitet und zuletzt mit Farben verziert wird. Die Bemalung gehört zum Wesen der gotischen Plastik, und darum ist der Übergang von der gefaßten zur ungefaßten Plastik am Ende des 15. Jahrhunderts von entscheidender Bedeutung.

So wird die Wandlung in der Wertschätzung des Materials für die Form von Bedeutung. Im übrigen ist der kultische Wert dieser Materialien so bescheiden, daß es sich beinahe erübrigt, die Betrachtung weiter auszudehnen.

Unser Augenmerk richtet sich vor allem auf den Unterschied der beiden Materialien. Wer das Wort Stein hört, für den taucht die Erinnerung an das ritterliche Zeitalter auf, an Bamberg und Naumburg, wenn man im zeitlichen Rahmen des gotischen Stils bleiben will. Mit dem Charakter des

[1] F. Haeberlein: Grundzüge einer nachantiken Farbenikonographie. Sonderheft aus dem Römischen Jahrbuch für Kunstgeschichte III. Band 1939. S. 86.

Steins identifiziert sich der Zeitstil der Ritter; ein Verwandtes verknüpft beide miteinander. Ebensosehr ist das Holz für das bürgerliche 15. Jahrhundert typisch. Wohl alle volkstümlichen Geschichtsepochen zeigen eine Vorliebe für den auf dem eigenen Boden gewachsenen Werkstoff. Anspruchslosigkeit, Natürlichkeit und leichte technische Handhabung entsprachen dem Menschen aus dem Volk. Die Nähe zur sogenannten Volkskunst ist der Formenwelt der Spätgotik leicht abzulesen. Bis in die Form hinauf kann der kultische Wert des Materials verfolgt werden. In den Chorgestühlen hat sich, lange bevor die unbemalte Skulptur Eingang gefunden, ein wilder und nicht selten derber Kunstwille durchgesetzt. Die Freude an der rohen Struktur lag schon lange im Blut des Volkes, und parallel dazu stehen die vegetabilen und animalischen Motive. Ihr Einssein mit der formalen Gestaltung kann für den eingehenden Betrachter dieser Werke nicht in Zweifel gezogen werden. Wo die Holzstruktur in ihrer ganzen Lebendigkeit belassen wird, wo die Empfindlichkeit gegenüber dem Wesen des Werkstoffes vorhanden ist, da zeigt sich auch im Gegenständlichen eine besondere Affinität für das Stoffliche. Ein Blatt von den Misericordien lehrt, wie die sonst für den Stein typische Stilisierung einer frischen Gestaltungskraft Platz macht.

Mehr Bedeutung kommt dem Kultwert im Bereich der Farbstoffe zu, wo sich, wie im theoretischen Abschnitt über Form und Materie ausgeführt wurde, der symbolische Charakter als gesteigerter Kultwert geltend macht.

Unsere beiden Werkstoffe bleiben im bescheidenen Rahmen der einfachen Materialien; ihr geringer Kostbarkeitswert hebt sie nicht über die allgemeinsten plastischen Werkstoffe hinaus; um so mehr waren sie dann Anlaß zu bewußter Gestaltung: sie verlangten nach Form, sie waren nicht bereits Form an sich.

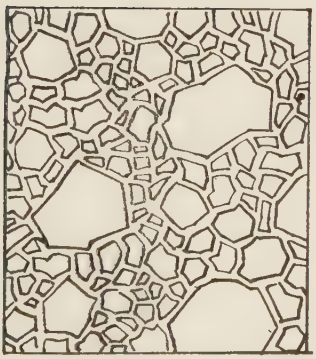
Tabelle 1

Die künstlerischen Werte des plastischen Materials

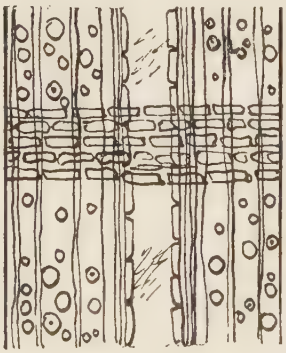
	Stein (Sandstein)	*Holz* (Lindenholz)
Die natürlichen Eigenschaften des Materials	Zusammensetzung; aus Quarzkörnern, die durch Bindemittel loser oder fester verkittet sind	Gewebe aus pflanzlichen Zellen von festerer Struktur in der Längsrichtung
	Schichtung	Wachstum
	Brüchigkeit	pflanzliches Leben
	Korn	Elastizität
		Faser
	Härte	Weichheit
	Kälte	Wärme
	Gewicht: schwer	Gewicht: leicht
	Gleichmäßige Oberflächenstruktur	Wechselnde Oberflächenstruktur (Zeichnung)
	Beständigkeit	Geringe Beständigkeit
	Keine Volumenveränderung	Sogenanntes «Arbeiten» des Holzes
Symbolwert	Das «Schwere» (Sinken, Fallen Schwersein)	Das «Leichte» (Steigen, Schweben Wachsen)
	Das Statische (Ruhende, Verharrende Versteinerung)	Das Bewegliche (Bewegungsreichtum Veränderlichkeit)
	Das Dauernde, «Ewige»	Das Momentane, «Zeitliche»
	Das «Tote»	Das «Lebendige»
Gestaltungswert	Geschlossenheit	Offenheit
	Plastizität	Flächigkeit
	Linearität	Malerische Effekte
	Begrenzung	
	Geometrie	Vegetabilität
	Architektonik (Mechanismus)	Mangel an Architektonik (Organismus)
	Großzügigkeit	Gliederung
	Monumentalität (Kompaktizität)	Kleinteiligkeit
	Kubik	Mangel an Masse
	Stereotypik	Variationsreichtum
	Gebundenheit	Gelöstheit
	Technik: Stabmuster	Technik: Kerbschnittmuster

Tabelle 2

	Stein (Sandstein)	*Holz* (Lindenholz)
Zeitwert	Bewegung:	Bewegung:
	statisch	dynamisch
	verharrend	veränderlich
	abgeschlossen	kontinuierlich
	taktmäßig	rhythmisch
	Sinn:	Sinn:
	Das Dauernde	Das Momentane
Stimmungswert	Kälte	Wärme
	Kühle	Erregbarkeit
	Frostigkeit	(Heimeligkeit)
	Fremdheit	Intimität
	Abstraktion	Gefühlsnähe
	Strenge	Gelöstheit
	Gedrücktsein	Unbeschwertheit
Kultwert	Werkstoff:	Werkstoff:
	heroisch	volkstümlich
	ritterlich	bürgerlich
	Baustoff	malerischer Stoff
	objektiv	subjektiv
	wenig kostbar (einheimisch)	nicht besonders kostbar (einheimisch)



Steinstruktur (vergrößert)



Holzstruktur (vergrößert)

Die summarische Zusammenstellung der Werkstoffeigenschaften des Holzes in Tabelle 1 wird nicht ausreichen, um dem Leser ein Bild vom Grundcharakter dieses Materials zu verschaffen. In der Regel weiß der Kunsthistoriker, wenn er nicht gerade ein besonderes Interesse an dem Materialen hat oder aus «antiquarischen» Gründen über die Werkstoffe Bescheid weiß, nicht viel über diesen Gegenstand. Eine eigentliche Kenntnis der Werkstoffe, ob es sich um die verschiedenen Farben oder um die festen Materialien der plastischen Kunst handelt, kann erst gewonnen werden, wenn sich der Theoretiker selbst im künstlerischen Arbeiten versucht hat. Wie dies möglich ist, ist eine andere Frage, wünschenswert bleibt es auf alle Fälle. Durch das Einfühlen in den Werkstoff wird es möglich sein, mehr als nur handwerkliche Kenntnisse zu gewinnen. Auf Grund der praktischen Übung erfährt der Gestalter, in welche geistige Bahnen der Werkstoff einmündet, was an künstlerischen Elementen in der rohen Stofflichkeit verborgen liegt.

Die Aufgabe dieses Kapitels ist es, sachlich die Beschaffenheit des Holzes, die technischen Gewohnheiten und die für das späte Mittelalter üblichen handwerklichen Sitten kennenzulernen. Anschließend daran werden bemerkenswerte Bildwerke aus in diesem Werkstoff auf das Material hin untersucht. Die Vorwegnahme der künstlerischen Werte im vorigen Abschnitt ermöglicht es, die Brücke von den materialen Eigenschaften zur Form zu schlagen, d. h. es wird immer vorausgesetzt, daß sich zwischen Werkstoff und Formgebung ein psychologischer Prozeß einschaltet.

Gegenüber allen andern plastischen Werkstoffen, die bekannt sind, zeichnet sich das Holz dadurch aus, daß es ein pflanzliches Gewebe ist. Die Metalle, der Ton und die verschiedenen Gesteine stehen hierin jeder Holzsorte nach. Das Wunder der Jahresringe, die Lebenswärme und die damit zusammenhängende Struktur, Farbe und Zeichnung vermißt man bei ihnen. Daß eine Zeit wie die Spätgotik, die von einem neuen Sinn für die Erscheinungen der Natur erfaßt worden ist, den Spielarten der verschiedenen Holz-

sorten und Eigenschaften gegenüber nicht blind sein konnte, ist selbstverständlich. Das Holz mußte für eine solche Epoche geradezu der ideale Werkstoff werden; wenn auch die Tradition des Bemalens weiterbestand, so gab es doch viele Anwendungsmöglichkeiten, wo man den Werkstoff in seiner rohen Natur belassen konnte. In den Chorgestühlen treffen wir ihn an; und es sind nicht die ärmsten Leistungen dieser Zeit, die sich da aussprechen.

Der physiologische Bildungsprozeß ist bei allen Bäumen im wesentlichen der gleiche. Er richtet sich nach Boden, Klima und Standort. Für die Linde ist zum Beispiel wichtig, daß sie meist frei steht und sich deshalb weit freier entwickeln kann als die Waldbäume (Buche, Tanne usw.). Das Gleiche gilt für die Eiche und den Nußbaum, womit bereits die drei hervorragendsten und wichtigsten Werkstoffe genannt sind. Unsere Gegenden müssen in früheren Zeiten reichere Bestände an Linden-, Eichen- und Nußbäumen aufgewiesen haben, was heute nicht mehr zutrifft. Im Laufe der Jahrhunderte ist der Baumbestand an diesen Sorten sehr stark zurückgegangen; handelte es sich doch um jene Hölzer, die allgemein als die bevorzugten gegolten hatten.

Daran hat sich bis auf den heutigen Tag nicht viel geändert. Prozentual sind diese drei Bäume nie bedeutend vertreten gewesen. Höchstens in der fränkischen Ebene und in der Rheinebene macht der Anteil der Eiche 7,4 bis 18 % des gesamten Forstbestandes aus. Linde und Nußbaum kommen, je nach der Gegend, auf höchstens 1 bis 3 % aller Nutzbäume[1]. Das Material gibt nicht selten Aufschluß über die Lokalisierung eines Kunstwerkes. Wenn im Bestand des Baslerischen Kunstinventars eine Eichen- oder Nußbaumfigur vorkommt, so ist das bereits ein Fingerzeig auf die elsässische oder westlich-nördliche Herkunft. Diese beiden Hölzer sind die bevorzugten in den französischen und niederdeutschen Gebieten, während in Süddeutschland die Linde, in Bayern (Allgäu) das Zirbelholz vorherrscht. Genaue Grenzen lassen sich hier nicht ziehen. Es wäre auf Grund einer statistischen Zusammenstellung eine Übersichtskarte herzustellen, die erlauben würde, die Gebiete genauer zu umschreiben. In einer Gegend, wo es an Lindenbäumen mangelt, wird man notwendigerweise den nächstbesten Werkstoff verwen-

[1] Gewerbliche Materialkunde. Band 1, Verlag Felix Krais. Die Hölzer. Stuttgart, 1910.

den, auch wenn er sich nicht im gleichen Maße zum Schnitzen eignet wie die weiche Linde. Der Transport des Holzes geschah im Mittelalter meist auf dem Wasserweg, weil er der billigste war und zugleich den Vorteil mit sich brachte, daß durch die Auslaugung im Wasser gewissen Gärungsstoffen der Boden entzogen wurde. Da aber durch das Triften nützliche Harze und Gärungstoffe verloren gingen, hielten sich Nachteil und Vorteil die Waage, und es waren somit letzten Endes wirtschaftliche Faktoren, die für den Transport auf dem Wasser entscheidend waren.

	Linde	*Nußbaum*	*Eiche*
Gewicht	0,59–0,78	0,66–0,88	0,76–0,95
Härte	sehr weich	etwas bis ziemlich hart	ziemlich hart
Gefüge	sehr gleichmäßig, fein	dicht und gleichmäßig	gleichmäßig, etwas spröde
Farbe	weiß, mit Stich ins Graue und Rötliche	dunkelbraun, rotbraun und gelbbraun	gelbbräunlich
Poren	nicht sichtbar	feine Rißchen	grobe Rißchen
Spiegel	nicht leicht erkennbar	nicht bemerkbar	eigentümlich groß, braun
Dauerhaftigkeit	an feuchten Orten von geringer Dauer	groß	groß
Besondere Eigenheiten	Ist dem Werfen nicht unterworfen. Läßt sich gut nach allen Richtungen bearbeiten	Läßt sich sehr leicht und schön bearbeiten, beizen und polieren	Wirft sich gern. Sehr widerstandsfähig

Diese Feststellungen gelten für das Holz im allgemeinen, wie es für das Baugewerbe in Frage kam. Für die Schnitzerei hat man nur das beste Holz verwendet, und man ist mit ihm auch entsprechend sorgfältiger umgegan-

gen. Während längerer Zeit wurde dann das Holz an der Luft getrocknet. Der Kern des Stammholzes blieb jedoch auch nachher noch feucht, weshalb es notwendig wurde, ihn zu entfernen, was jeweils nach der Fertigstellung der Figuren durch Aushöhlung der hintern Partie geschah. Erst das trokkene Holz sicherte ein einigermaßen beständiges Material. Da das frische Holz weicher war als das getrocknete und sich dementsprechend angenehmer schnitzen ließ, wollten sich viele Bildschnitzer diesen Vorteil nicht entgehen lassen, und so wurde in das noch «grüne» und saftige Material hineingearbeitet. Vom «Englischen Gruß» des Veit Stoß ist überliefert, daß im März 1517 das dazu verwendete Lindenholz gefällt worden ist und die Arbeit selbst im Juli 1518 fertig wurde. Da man für das Bildwerk wenig mehr als ein Jahr bis zur Vollendung brauchte, ist anzunehmen, daß Stoß das frischgefällte Holz verwendet hat. Eine starke Aushöhlung war unter diesen Umständen notwendig, was sich für eine Plastik, die aufgehängt werden sollte, von vornherein als zweckmäßig erwies. Es mag auch in andern Fällen oft vorgekommen sein, daß frisches Holz zum Schnitzen verwendet worden ist. Neben den drei üblichsten Schnitzhölzern (die Zirbelkiefer verdient mit ihnen genannt zu werden) werden in bescheidenem Maße folgende Hölzer benutzt: Birnbaumholz, Ahornholz, Birken-, Tannen- und Pappelnholz. Das Buchsbaumholz ist seinem ganzen Materialcharakter nach ungotisch. Die kleine Schnitzarbeit in diesem Werkstoff, welche das historische Museum in Basel besitzt, zeigt Adam und Eva (Abb. 24). Der metallische Glanz läßt die Härte des Materials ahnen. Von der lyrischen Bewegtheit fehlt jede Spur. Von der Offenheit in der Handhabung der technischen Mittel ist nichts mehr zu sehen: wir stehen mitten in der Renaissance.

Um die primären Eigenschaften des Holzes erläutern zu können, gibt es wohl keinen besseren Weg als den über die Kunstwerke. Nach unseren Erfahrungen werden sie dort potenziert, indem sie als Formfaktoren in die künstlerische Arbeit eingehen. Der Bildschnitzer übertreibt in diesem Falle, wenn er die Elastizität des Holzes zeigt. Die heilige Verena (Hist. Museum, Basel) gibt dafür ein Beispiel (Abb. 51). Unter der erhobenen rechten Hand schwingen spiralfederartig zuerst das Oval des Ärmels, dann das größere Gewandstück nach unten aus. Mit der Elastizität verbindet sich der schmale Rand

des Tuches; denn die Breite wirkt der Fedrigkeit entgegen. Einen gleichen Grad an Biegsamkeit veranschaulicht der von links unten kommende, in der Mittelachse sich wieder nach abwärts wendende Gewandsaum, der äußerst dünn ist und bei dem auch das Mitschwingen der Maserung in der obern Mulde sichtbar wird. Nicht so leicht läßt sich bei einer zweiten weiblichen Figur (Abb. 22) die elastische Linie der «Schüsselfalte» beobachten; aber verfolgt man von der rechten bis zur linken Hand den Saum, so fühlt man die Biegsamkeit des Materials. Die elastische Kraft des Holzes ist sehr groß, und es brauchen nicht gerade so große Ausbiegungen zu sein, um die Ausnützung dieser werkstofflichen Eigenschaft nachzuweisen. In jeder Mulde, die mit dem Hohlmesser ausgehoben wird, ist sie sichtbar. Man braucht nur an den trägen und zähen Fluß einer Steinfalte zu denken, wenn man den Gegensatz verständlich machen will. Der Unterschied zwischen den einzelnen Holzsorten ist gering, d. h. die Elastizität ist überall im wesentlichen die gleiche.

Die Elastizität ist nicht nur ein Privileg einzelner Formteile, sie ist auch der Gesamtstellung der gotischen Holzfigur eigen und findet in dem federnden Schreiten nicht selten seinen wirksamsten Ausdruck. Es sei an die Grasserschen Moriskatänzer erinnert oder weiter an die schöne «Deutsche» im Louvre. Im ersteren Fall ist sie zum Symbol-, im zweiten vor allem zum Zeitwert geworden.

Indem zum Phänomen des Wachstums übergegangen wird, berühren wir eine der tiefgehendsten Eigenschaften des Holzes. Das Motiv der Pflanze kommt in den Chorgestühlschnitzereien oft vor; aber entscheidend bleibt, wo und wie es dargestellt ist. In den Kielbogenzwickeln wachsen die großen Blätter aus dem Holz heraus, und die Kriechblumen sind nicht einfach auf die Kielbögen aufgesetzt, sondern keimen aus dem Bogen heraus (Abb. 30 und 30a). Wo bei den Steinkrabben das Gleiche angestrebt wird, will es dem Steinmetzen nicht ganz gelingen.

Versteht man unter Wachsen mehr als das pflanzliche Gedeihen, das Werden und Vergehen überhaupt, so läßt sich diese Holzeigenschaft auch auf die figürlichen Darstellungen anwenden. Alle spätgotischen Holzplastiken besitzen mehr Leben als die steinernen Gestalten, ohne daß sich der Bild-

schnitzer bewußt vornimmt, eine «lebendigere» Statue zu schaffen. Unwillkürlich unterlegt sich jeder Form der organische Wert des Lebens. Bei der spätgotischen Holzfigur verschieben sich unter dem Druck des Körpers die Falten gegeneinander, die Hände haben immer etwas zu tun, das Gesicht zeigt nicht die blicklosen Augen, sondern die Augenlider sind leicht zusammengezogen: das alles kommt dem Blutkreislauf des menschlichen Körpers sehr nahe. Die letzte Steigerung, wo gleicherweise Inhalt und Form zusammenstimmen, nennen wir Symbolwert.

In Verbindung damit versteht sich die Wärme von selbst. Sie ist das Adjektiv für jede Lebensäußerung und ihr Grad bestimmt das Maß der Lebendigkeit. Der Stein fühlt sich gegenüber dem Holz direkt kalt an. Man spricht von den eisig-kalten Linien des Kupferstiches und den warmen des Holzschnittes. In dem kleinen Verkündigungsaltärchen aus Steckborn versuchten wir nachzuweisen, wie die ganze Arbeit durch die Stimmung der warmen Häuslichkeit ihr Gepräge erhält, was bis in das Geschehen und bis in die Gestalten verfolgt werden kann. Temperatur ist hier ebenfalls kein technisches Element, sie wird nicht nach Graden gemessen, sondern nach ihrem geistigen Gehalt. Sowohl jede einzelne Figur als auch szenische Darstellungen, die in Holz geschaffen sind, tragen den Wert eines sommerlichen Hauches, selbst wenn sich durch die Bemalung die Assoziation des warmen Stoffes nicht direkt herstellen läßt. Die Linie und die Modulation tragen bei jeder Holzplastik den Charakter des Warmen, dem auch eine Überkleidung (Fassung) nichts anhaben kann.

Die mit vielen feinen Zeichenmustern überzogene Oberfläche des Holzes ist für diese werkstofflichen Eigenheiten des Lebendigen nur der sichtbare, im weitesten Sinne, optische Beleg. Wo die Textur des Holzes, wie bei den Riemenschneiderschen Altären und den Chorgestühlschnitzereien im allgemeinen, gesehen werden kann, erlebt der Beschauer, wie dadurch die vitale Formensprache unterstrichen wird. Selbst da, wo mit der Schaustellung der Holzstruktur nicht gerechnet wird, indem die spätere Übermalung die Maserung verdeckt, nimmt der Bildschnitzer auf die Art, wie das Holz gezeichnet ist, Rücksicht. Je mehr es dem Ende des Jahrhunderts zugeht, desto mehr wird dies der Fall sein. Es dürfte sich um eine Ausnahme han-

deln, wenn das Formenspiel der Holzzeichnung offensichtlich mit demjenigen der Faltengebung einig geht, wie es an einer Stelle bei einer Marienfigur aus Lindenholz (Abb. 13) der Fall ist. Die drei langen, senkrechten Faltenlinien des inneren Gewandes biegen in einer seltsamen Weise nach dem linken Bein aus. Diese Form verträgt sich mit der Gesamtgestaltung nicht ohne weiteres, wenigstens ist das einseitige Ausklingen nirgends vorbereitet. Eine Erklärung vermag erst die vertikale Struktur des Holzes zu geben, der sich der Künstler an diesem Ort angepaßt hat. Über der großen Umschlagfalte, die bis unter die vorgehaltenen Arme reicht, sieht man unmittelbar darüber, wie die Maserung verläuft. Ähnlich einer kleinen Flamme stößt sie hinauf. Die Jahresringe geben für die drei schmalen und schwachen Faltenläufe die Richtung an, denn beide Geraden stimmen miteinander überein. Zeichnung des Holzes und geschnitzte Linie laufen parallel. Das Messer kommt gar nicht mehr aus der Bahn des weichen Frühholzes heraus, so dass es bis in die Brust hineinfährt, was bei der nächstliegenden Falte vor der linken wahrnehmbar ist. Man wird diesem Fall nicht gerecht, wenn man ihn mit dem Hinweis abtun will, dass hier kein gewiegter Bildschnitzer, sondern ein bescheidener Könner am Werk war; wichtig ist, daß sich der Schnitzer von der auffälligen Struktur des Materials beeindrucken ließ. Der beste Meister mußte zuweilen erfahren, wie ansprechend es ist, dem Willen des Holzes sich zu unterwerfen, um dann bei einer andern Gelegenheit seinen Formwillen um so deutlicher durchzusetzen. Das Ineinandergreifen von Natur und Kunst geschieht oft auf ganz natürlichem Wege, ohne daß der Beschauer in der Regel diesen harmonischen Zusammenklang sieht. Mit jedem Schnitt verändert sich das strukturelle Bild, und auch der Widerstand des Holzes ist, so dicht das Gefüge sein mag, nie ein gleichmäßiger. Für das moderne Auge werden diese «Bilder» erst sichtbar, wenn das Holz gebeizt, gewachst oder mit Firnis überzogen wird; für den Künstler, der ständig mit dem Holz umgeht, ist auch bei der Linde, die keine ausgesprochene Textur besitzt, die Maserung ohne weiteres erkennbar. Es wäre im einzelnen zu untersuchen, wo vor allem die Ausnutzung der wechselvollen Oberfläche vorkommt, wie weit es Zufall oder bestimmte Absicht ist. Da bei den Standfiguren das Holz meist in der Längsrichtung verläuft, werden es be-

sonders die feineren vertikalen Linien sein, die sich den «Holzrhythmus» zunutze machen.

Zur Abgewogenheit der spätgotischen Holzskulptur kommt, besonders in der Gewandbildung, manche überraschende und eigenwüchsige Form, die außerhalb der rationalen Überlegung des Künstlers steht. Bei der vorher erwähnten Maria mit Mondsichel stürzt der Gewandsaum des linken Armes steil nach unten, um dann unerwartet nach der Mitte gegen vorne mit einer Drehung auszuschwingen. Sieht man sich eine Steinplastik auf die logische Abwandelbarkeit der Formen, insbesondere der Gewandteile an, so empfindet man den Unterschied klar. Es ist, als sei eine Faltenbahn in ihren ersten Ansätzen schon vorausbestimmt; sie muß so aussehen und kann sich nicht anders gebärden. Dagegen stimmt die Maserung, die bald blumig, wellig oder streifig sein kann, beim Holz mit den ewig wechselnden Formen der Gewandung überein.

Die letzte der wichtigsten Eigenschaften des Holzes, die besonders erwähnt zu werden verdient, ist die relative Leichtigkeit des Stoffes. Von einem plastischen Material wird erwartet, daß es fest ist, und diese Festigkeit schließt die Schwere in sich.

Man muß, um das Gewicht des Holzes recht einschätzen zu können, den Vergleich mit anderen plastischen Werkstoffen und, was in der Regel unbewußt geschieht, mit der eigenen Körperschwere machen. Der Künstler gibt auch hier wieder mehr, als der Werkstoff zu geben imstande ist, er vermehrt in der Form den Eindruck des Leichten. Ein überaus beliebtes Motiv der späten Gotik ist der schwebende Engel – eine Verkörperung der Gewichtslosigkeit des Werkstoffes. Was als Besonderheit erscheint, ist, daß diese Flügelgestalten in keinem Abhängigkeitsverhältnis zu irgendeinem konstruktiven Aufbau stehen. Natürlich sind sie innerhalb eines Schreins befestigt, aber dies geschieht mit vollkommenem handwerklichem Geschick.

Abgesehen von diesen Kunstwerken ist in jeder Plastik auf den leichten Stoff Bezug genommen. Es kommen steigende Falten vor, die, ohne barokkes Pathos zu besitzen, das Schwingen des Gewandstückes versinnbildlichen. Von der Aufgelockertheit der Formen war schon früher die Rede;

sie geht oft so weit, daß gewisse vorstehende plastische Teile selbständig werden. Am anschaulichsten wird die Entfernung vom Schweren bei den Händen, die etwas zu tragen haben. Auf das Sichtbarmachen von Last und Stütze wird nicht viel Gewicht gelegt. Eine sehr schöne Madonna mit dem Christusknaben (Abb. 23) hält wohl mit der Linken das Kind von der Seite, aber die rechte Hand, die den kleinen Körper von unten her tragen sollte, versteckt sich teilweise hinter dem Gewand. Ähnliche Beobachtungen lassen sich bei andern Tragmotiven machen.

Der zu haltende Gegenstand ruht meistens gar nicht dort auf, wo er nach dem Gesetz des Schwergewichtes hingehört, sondern nimmt auf die «malerische» Einordnung Rücksicht. Die Weltkugel Gottvaters, die gegenüber der zierlichen und schmalen Hand überaus groß erscheint, läuft bei einer solchen Haltung Gefahr, herunter zu rollen. Wir wissen von ihr bereits, daß sie eine Kugel vortäuscht und in Wirklichkeit flach gedrückt ist.

Bei einer andern weiblichen Statue (Abb. 52) geschieht das «Heraufziehen» des Gewandes mit der rechten Hand mit solcher Zartheit, daß beim Beschauer der Eindruck des Entgegenkommens (Wachsens) des Tuches weit näher liegt, als die Aktion der Hand. Das Hineingreifen in den weichen Stoff entbehrt der Wucht, dafür ist das Lyrische um so mehr betont. Auch hier wieder die elastisch-biegsamen Säume.

Die Steinstatuen, die uns zur Verfügung stehen, erweisen sich darin als Gegensätze. Mit einer wahren architektonischen Freude wird das Tragen eines Kirchenmodells, einer Kugel oder eines Stabes dargestellt. Man kommt dabei auf die grundsätzlichen Überlegungen zurück, daß eben der Stein, weil er zu schwer ist, zu baugesetzlicher Anlage Anlaß gibt.

Auf die relative Weichheit des Stoffes einzugehen, wurde bisher unterlassen; es mögen hier kurze Hinweise genügen: die gesteigerte Verwertung dieser stofflichen Eigenschaft führt zum Lyrismus, zur melodischen Modulation und zum gefühlsbetonten Ausdruck, in der Linie wie im Gegenständlichen. Auf diese Weise sind nacheinander die wichtigsten Werkstoffeigenschaften des Holzes der Form, die sie potenziert enthalten hat, abgelesen worden. Wir führen sie der Reihe nach noch einmal an: Elastizität, Wuchs, Wärme, Textur, Leichtigkeit, Weichheit.

Über die technischen Gepflogenheiten der Bemalung sowie den gesamten Arbeitsvorgang bei einer gotischen Holzplastik unterrichtet in vorzüglicher Weise Wilm[1]. Wir entnehmen diesem Werk einige wichtige technische Hinweise, die für die formal-materiale Untersuchung von Bedeutung sind.

Vor der Inangriffnahme der eigentlichen Arbeit wurde eine Tonskizze geschaffen, meist in natürlicher Größe. In der plastischen Kunst hat seit jeher der flüchtige oder auch exakte Entwurf in einem kleinen Modell die gleiche Rolle gespielt wie in der Malerei die zeichnerische Vorskizze. Er ist die Vorbedingung für das auszuführende Werk. Wie weit man hierin im einzelnen Falle ging, kann heute schwerlich nachgeprüft werden, da man keine solchen Modelle mehr besitzt. Anfangs des 15. Jahrhunderts gab es eine Zeit, den sogenannten weichen Stil, der die Tonplastik zu einer selbständigen Abart des plastischen Schaffens gemacht hat. Daß in der spätgotischen Epoche jede einzelne Plastik auf einen Tonentwurf zurückgeht, ist kaum anzunehmen, da es viele Werkstattarbeiten gibt, die auf eine Skizze verzichten konnten, und im übrigen nachgewiesen worden ist, daß viele Schnitzer nach graphischen Blättern gearbeitet haben. Meister E. S. hat für die Schnitzkunst Vorbilder geschaffen, an die man sich mehr oder weniger gehalten hat[2]. Der umgekehrte Fall, daß nämlich die Skulptur die Flächenkunst bereichert hat, kommt ebenfalls vor. Diese enge Beziehung zwischen körperlicher und unkörperlicher Kunst war im spätgotischen Schreinaltar, wo Tafelbild, Relief und Statue nebeneinander vorkamen, offensichtlich. Um den Zwittercharakter der gefaßten Holzskulptur, das Schwanken zwischen flächig-malerischer und körperlich-plastischer Gestaltung verstehen zu können, muß auf diese Eigenarten Rücksicht genommen werden.

Sehr oft war die geschnitzte, rohe Figur nicht mehr als eine willkommene, körperlich modulierte Unterlage für eine koloristische Ausstaffierung. Der Faßmaler wurde im allgemeinen besser entschädigt als der Schnitzer; sein Beruf stand mehr in Ehren als derjenige des Holzplastikers. Es wurde von dem letzteren nicht verlangt, daß er sein Werk bis in alle Einzelheiten aus-

[1] H. Wilm: Die gotische Holzfigur. Ihr Wesen und ihre Technik. Leipzig, Klinkhardt und Biermann. 1923.

[2] E. Hessig: Die Kunst des Meisters E. S. und die Plastik der Spätgotik.

schnitzte, sondern nur soweit es für die Fassung notwendig war. Die oft mit Glaspapier überarbeiteten, abgelaugten Statuen vermögen uns kein rechtes Bild von der rohen Zubereitung einer Holzfigur zu geben, die erst durch den Faßmaler ihr wahres Gesicht bekommen hat.

Die Tonskizze wird nicht durchgehend verwendet worden sein; denn eine Visierung auf der Fläche konnte dem Holzschnitzer, der gewohnt war, in diesem Werkstoff zu arbeiten, auch genügen. Das Tonmodell war da am Platze, wo es galt, etwas Neues zu erfinden oder zu entwerfen, weil der feste Werkstoff das Improvisieren nicht gestattet; der Stein noch weniger als das Holz. Hier verdienen noch die Ausführungen von Blümel[1] erwähnt zu werden, der sich mit den gleichen Fragen im Zusammenhang mit der griechischen Plastik befaßt hat. Er stellt fest, daß die antiken Steinbildhauer Modelle in Wachs oder Ton hergestellt haben, die in Stuck oder Gips gegossen worden sind. Der in Originalgröße geschaffenen Vorlage ging die kleine Skizze in einem plastischen Werkstoff voraus. Selbst an Hand der Negativformen arbeitete der Bildhauer, unter Verwendung verschiedener Meßverfahren, im endgültigen Material. Zu dieser strengen Arbeitsauffassung gab der Stein immer Anlaß, während das Holz zu einer unbesorgteren Arbeitsweise zu erziehen pflegt.

Villard de Honnecourts Skizzenbuch enthält Statuenzeichnungen, die in Form eines Architekturaufrisses gegeben sind, was ein typisches Merkmal für die Steinplastik ist, die einen tektonischen Aufbau verlangt hat, während je mehr die Holzskulptur vorherrschend wird, ein viel lockereres plastisches Gefüge im 15. Jahrhundert überhand nimmt. In der Übergangszeit zwischen Stein- und Holzplastik übernimmt die letztere die Blockform des Steins. Die Lindenholzstatue der Maria mit Kind (Abb. 38) aus dem ersten Drittel des 15. Jahrhunderts wirkt lange nicht so fassadenhaft wie die späteren Bildwerke aus Holz. Das Auge wird um die Figur herumgeführt, die dritte Dimension ist an den Außenseiten fühlbar, und das Tasterlebnis wird in einem Maße geweckt, wie es nachher nicht mehr der Fall ist. Die körperliche Kraft verzichtet auf illusionistische Mittel, sie genügt sich selbst. Die Plastik ist in Wirklichkeit vollrund, und wenn auch die Ausladung, die durch das Kind

[1] K. Blümel: Griechische Bildhauer an der Arbeit. Berlin, de Gruyter, 1941. 2. Auflage.

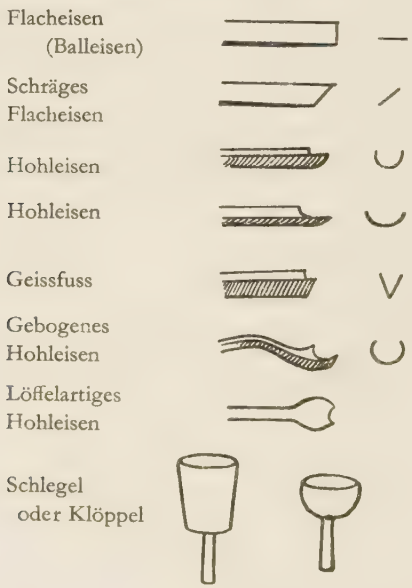
auf dem Arm entsteht, über das Maß des Blockes hinausgeht, so bleibt doch im ganzen das geschlossene Volumen gewahrt. Dahinter steckt ein Steindenken, das immer auf reale Körperlichkeit hinzielt. Die verschiedenen Marienstatuen um 1500, die das historische Museum in Basel besitzt, sind nicht nur flächig in ihrem Aussehen, sondern haben in der Tat eine deutliche Fassaden- und Rückenpartie. Die Notwendigkeit der Aushöhlung im Rücken der Gestalt verleitet ohnehin dazu, eine Trennung zwischen hinten und vorn zu machen. Die Steinstatue muß, sofern sie ganz selbständig ist, fest auf der Unterlage aufruhen, die Holzfigur dagegen zeigt im Querschnitt in Fußhöhe eine sichelförmige Fläche, die ihr zum Aufrechtstehen genügt. Dabei haben wir die bis zum Boden gewandeten Figuren im Auge. Bei den anderen, wo die Beine wirklich tragen, sind sie in Stein deutlich als stehende gebildet, während jene in Holz dem Verteilen des Körpergewichtes wenig Aufmerksamkeit zollen. Die Schwerelosigkeit der spätgotischen Figuren wurde durch die Aushöhlung unterstützt und es ist klar, daß unter solchen Umständen viel von der statischen Kraft verloren ging. Die kühnsten Unterschneidungen waren möglich, ohne daß die Statue Gefahr lief, auseinanderzufallen. Bestimmte Teile wie die Hände waren nachträglich angesetzt worden (Diebelungen oder Dübelungen), und da sich für «zerhauene» Bildwerke immer noch die Möglichkeit bot, durch Einsetzen eines neuen Stükkes die Form zu retten, fühlte sich der Schnitzer weit freier als der Steinbildhauer. Die Herstellung einer Steinfigur war eine sehr ernsthafte Angelegenheit, was sich an rein äußerlichen Tatsachen demonstrieren läßt. War es einmal vorgekommen, daß eine Steinplastik «verschlagen» worden war, so kam der «Bernhardt», wie man die mißratene Arbeit in der Hüttensprache nannte, auf einen eigens dafür hergerichteten Friedhof. Auf einer Tragbahre wurde er im Rahmen einer Prozession unter Beteiligung der gesamten Hüttenmannschaft dorthin getragen. Der Hauptleidtragende wurde bei seiner Rückkehr «geprütscht»[1]. So dachte und handelte man in der guten alten Zeit der Steinmetzen. Von diesem ehrwürdigen Sinn war am Ende des Mittelalters bei der Holzplastik nicht mehr viel übrig geblieben. Man war wohl darauf bedacht, die Figur aus einem Stück zu hauen, rechnete aber immer-

[1] F. Janner: Die Bauhütten des deutschen Mittelalters. Leipzig, 1876.

hin mit bestimmten Anstückungen. Sie betrafen vor allem die Breitenausdehnung, weil sich das Holz in dieser Richtung am wenigsten fest erwies. Ansetzungen in der Längsrichtung waren im allgemeinen nicht üblich; es war dem Barock vorbehalten, dies zu tun, was augenfällig dafür spricht, daß dieser Stil sich dem Werkstoff gegenüber viel unbekümmerter verhielt als die früheren.

Die allgemeinen technischen Prozeduren bei der Herstellung einer Holzstatue können als Konstante bewertet werden. Wo heute noch Holz geschnitzt wird, gelten die gleichen Gewohnheiten wie im Spätmittelalter, und auch in allen früheren Zeiten ist man im großen und ganzen ähnlich vorgegangen. Die Werkzeuge, Werkbänke und Arbeitsmethoden mußten einmal festgelegt werden, um für alle nachfolgenden Zeiten Geltung zu besitzen. Die Technik steht zwischen Mensch und Material. Es ist falsch, wenn man sie dem künstlerischen Werkstoff gleichsetzt; denn sie ist nur das Mittel der Verwirklichung einer geistigen Schöpfung, während, wie wir ausführlich zu zeigen versuchten, der Werkstoff selbst ein geistiger Faktor ist. Wir kön-

Die üblichen Schnitzwerkzeuge



nen uns deshalb ersparen, darauf ausführlich einzugehen, und erwähnen bloß in Kürze die wichtigsten Werkzeuge und Übungen.

Es sind noch die gleichen Schnitzmesser, wie sie in der Gegenwart üblich sind, die der spätmittelalterliche Künstler gebraucht hat. Man unterscheidet Balleisen, Hohleisen, Ziereisen, Geißfüße und gekröpfte Eisen.

Die wichtigsten sind in einer Zeichnung bildlich vorgeführt. Zu diesen Werkzeugen gehört der Klöppel oder Hammer, ein hölzerner Schlegel, der in der Art wie beim Steinbearbeiten zum Weghauen größerer Holzmassen dient. Ein kleinerer Klöppel wird auch für feinere Schnitzarbeiten verwendet, weil die Arbeit auf diese Weise nicht so mühsam ist und auch ein sicheres Führen des Messers erlaubt.

Als Werkbank kommt ein hölzernes Gestell in Frage, das ein drehbares, horizontales Einspannen ermöglicht. Der Werkblock kann auf einer Seite beliebig verkürzt oder verlängert werden, je nach der Größe der Statue. Am Fuß- und am Kopfende wird das Holzstück durch zwei schmiedeiserne Diebel festgehalten. Bei den meisten Plastiken kann man das Bohrloch im Scheitel des Kopfes und in der Standplatte noch sehen.

Auf Grund von mittelalterlichen Darstellungen[1] läßt sich eine solche Werkbank gut rekonstruieren. Eine zweite Bank war für das vertikale Einspannen da, wodurch der Bildschnitzer jederzeit die Proportionierung der Teile mit dem Auge überprüfen konnte. Die Beweglichkeit des leichten Holzes erlaubte dem Schnitzer überall hinzugelangen und jede Partie bis ins einzelne auszuheben. Ein Steinbildhauer mußte ihn darum beneiden, denn er war ständig dazu gezwungen, sich der festen Lage des Blockes anzupassen.

Die wichtigsten Etappen bei der Entstehung einer Holzfigur sind der Reihe nach: Festlegen der Umrisse der Figur durch Zeichnung auf den rohen Stamm (Meßverfahren), Entfernen der überflüssigen Holzmassen durch ein breites Hohlmesser, Anlegen der großen kubischen Partien durch Aufteilen in einzelne Flächen (breites Flacheisen), Ausheben weiterer überflüssiger Teile mit kleineren, flachen Hohlmessern bis zur detaillierten Schnitzarbeit und Variierung durch verschieden laufende Schnitte. Es folgen die vorbereitenden Arbeiten für die Bemalung, die hier nicht weiter von

[1] H. Huth: Künstler und Werkstatt der Spätgotik. Augsburg, 1928.

Interesse sind. Die feine Ausgestaltung war erst dann von Wert, wenn ein Werk nicht übermalt werden sollte; in diesem Fall lohnte es sich, jede Einzelheit mit dem Messer durchzuführen. Die Chorgestühlverzierungen vermitteln eine Anschauung von diesem letzten Stadium.

Das historische Museum Basel bewahrt zwei seltene Schnitzwerke auf: es sind zwei unvollendete Kruzifixfiguren (Abb. 25), die dem jungen Wydyz zugeschrieben werden. An ihnen kann sehr schön studiert werden, wie eine Holzfigur entsteht, zumal beide Fragmente verschiedene Entwicklungsstufen zeigen. Eine der Figuren besitzt noch mehr überflüssiges Holz. Schurztuch und Kopf heben sich bereits gegenüber dem mit einem breiten flachen Eisen zubehauenen Körper ab. Man staunt über die Sicherheit, mit der die großangelegten Flächen hingesetzt sind. Aber diese technische Beherrschung des Holzes hat auch etwas Befremdendes an sich; denn sie läßt dem Barock mehr Raum als der Gotik. In der durchaus platten Anlage ist eine für alle Holzplastik als wesentlich zu bezeichnende Eigentümlichkeit zu sehen: im Grunde kommt das Holzbildwerk nicht mehr von der Fläche los, sobald es auf eine Schauseite hin konzipiert ist. Man kann in dem groben Zubehauen mit dem breiten Balleisen eine Vorbereitung dazu erblicken; es ist vor allem kein vorstehendes Material mehr vorhanden, so daß nur noch die Möglichkeit der Vertiefung, nicht der Wölbung besteht. Die Ansicht, daß man zwischen Skulptur, d. h. einer bildnerischen Darstellung, die im wesentlichen aus einer gegebenen Masse wegschneidet, und der Plastik, die auf das Stehenlassen der Masse ausgeht, unterscheidet, hat sehr viel für sich. Diese Theorie wird von Brinckmann und von Klopfer vertreten[1]. Es würde zu weit führen, diese Anschauungen bis ins einzelne theoretisch zu behandeln; dagegen soll versucht werden, an diesem einen praktischen Beispiel, das vorliegt, eine Erklärung für einen Unterschied zwischen Plastik und Skulptur zu geben. Vergegenwärtigt man sich den Werkvorgang bei einem Schnitzwerk, so sieht man, wie sich das Interesse des Schnitzers in erster Linie auf das Wegnehmen des Überflüssigen richtet.

Das üblichste Messer, das Hohleisen, zeigt eine konkave Form, so daß das Ausheben des Materials die notwendige Folge ist. Das Aufteilen des

[1] P. Klopfer: Bauwerk als Bildwerk. ZAest. 31, 1937. S. 97.

plastischen Körpers in flache Schichten bedeutet, nachdem zuerst mit dem breitesten Hohleisen das Gröbste weggenommen worden ist, eine Zwischenstufe vor der ins Kleine gehenden Schnitzarbeit. In diesem Falle geht der Schnitzer immer darauf aus, das Überflüssige wegzuschneiden, und erst in zweiter Linie richtet sich seine Aufmerksamkeit auf das Stehengelassene. Um diesen Unterschied kennen zu lernen, muß man sich einmal selbst am Holz versucht haben. Im Gegensatz dazu arbeitet der Steinbildhauer nie «negativ», sondern gleichsam von innen nach außen. Bei den Kruzifixfigürchen ist die große Masse festgelegt, und doch fährt der Schnitzer fort, das Holz abzutragen. Das zweite unvollendete Holzbildwerk zeigt eine Arbeit, die um eine Stufe weiter gediehen ist. Die ganze rechte Seite des Körpers ist mit einem flachen, kleinen Hohlmesser in horizontal und schräglaufenden Schnitten weiter überarbeitet. Die Achse sichert dem Künstler die angestrebte Übereinstimmung der beiden Körperseiten und bewahrt ihn vor der völligen malerischen Freiheit. Interessant ist, wie das Gesicht von Anfang an in bestimmenden Formen festgelegt ist, und wie jeder nachfolgende Schnitt unwillkürlich auf den Gesichtsausdruck Rücksicht nimmt.

Es ist noch nachzutragen, daß bei beiden Arbeiten die Arme fehlen. Sie werden erst am Schluß angesetzt, da sie bei der zierlichen Gestaltung doch abbrechen würden.

Das fertige Kruzifix des gleichen Meisters läßt im ersten Augenblick nichts mehr erkennen, was an die Mühen der Schnitzarbeit erinnert. Die Oberfläche des Körpers ist glatt und ausgeglichen. Die biegsamen und weichen Muskelhebungen, die Spannung der Haut und das Mitspielen der Holzzeichnung wären in einem andern Material wohl kaum denkbar. Das Zartgliedrige und Ausdrucksvolle verdankt diese kleine Plastik ebenfalls dem Holz. Dem Körper fehlt die Schwere, so bleibt es dem Gesicht vorbehalten, das Leiden auszudrücken.

Misericordien.

Das Grundformat ist ein auf die Spitze gestelltes Dreieck. Was da an Leben alles hineingedrängt ist, weiß sich oft nur schwer dem engen Raum anzupassen.

Zwei Badende (Abb. 26). Die Liebe, mit der die hölzerne Badetonne gear-

beitet ist (der darzustellende und der künstlerische Werkstoff decken sich hier), spricht sehr für eine intensive werkstoffliche Schau. Die behäbigen und fleischigen Körper der beiden Menschen zeigen das gleiche Interesse an der stofflichen Materie ohne Zurückhaltung. Die spaßig breiten Gesichter von Mann und Frau taugen nicht für jeden Werkstoff, und wie die Figürchen aus der Wanne wachsen, das ist ein Überrest des pflanzlichen Lebens, den das Holz besitzt.

Vollständig ausgeprägt ist dieses Motiv des Wachsens in einem andern Schnitzwerk. Auf einer sehr kleinen Konsole stehend, ist eine Vase in Obersicht gegeben, aus der ein fünfgliedriger Stengel mit lilienartigen Blättern herauswächst (Abb. 27). Wohl ist die Anordnung symmetrisch; aber wie sich der Stengel biegsam formt und wie zum Beispiel die mittlere Lilie oben an der Querleiste anstößt und sich nach vorne dreht, das zeigt, daß das Architektonische abgestreift wird. Die Lilie findet sich im Maßwerk oft als Abschluß der Nasen, jedoch in einer Strenge, die diesen Holzschnitzereien fremd ist. Vollends die Idee des Vasenmotivs geht über das Steingemäße hinweg. Wesentlich ist das ständige Weitersprießen der Pflanze, ohne Rücksicht auf die Hindernisse zu nehmen, die sich in den Weg stellen. Der Stein gehorcht in der Regel additiven, rechnerischen Gesetzen, nicht der elastischen Variation. Es war dem Holz vorbehalten, die treibenden Kräfte dieses Zeitalters zu veranschaulichen. Es ist das Sehenwollen der Natur in ihrer ganzen Frische und Wahrheit.

Die dritte Misericordie ist nicht wie die vorherigen aus dem edleren Nußbaumholz, sondern aus dem grobfaserigen Holz der Eiche. Zwei gegenständige, c-förmige Äste, die sich doppelt kreuzen, sind mit einem kleinen Hohlmesser aufgerauht. Aus ihnen wachsen, symmetrisch angeordnet, heraldisch-ornamentale Blätter. Die Verbindung des Vegetabilen mit dem Stilisierten ist nicht so weit gediehen, daß man nicht sagen könnte, die Rindenhaftigkeit der Äste sei lebendiger als die glatte Fläche der Blätter. Entscheidend bleibt, daß das erstere und nicht das letztere Ausgangsmotiv ist.

Das letzte Beispiel dieser Sitzknäufe kommt uns etwas phlegmatischer vor; denn neben den Monatsbildern, streitenden Männlein, den Masken, Tieren und Fabelwesen hat es viel Plumpes an sich. Dagegen bildet die Eule in

einer andern Beziehung ein interessantes Stück (Abb. 28). Sie ist so etwas wie eine kleine Musterkarte für die üblichsten Werkzeuge des Schnitzers. Besonders schön ist in den untern kantigen Federn der Flügel der Geißfuß zu erkennen, während das schmale Hohlmesser in den ziegelartig angeordneten Schuppenfedern auffällt. Am Kopf kann man in der Rahmung die Arbeit des feinsten Messers sehen, und bei den Schultern wird das umgekehrte große Hohlmesser sichtbar. Vergleicht man die beiden Flügel miteinander, so sieht man, daß die Aufteilung des Gefieders nicht auf beiden Seiten gleich ist. Das Holz hat immer zu einem starken Variationsbedürfnis eingeladen. Die Hauptlinien verlaufen in der Senkrechten, so daß der Schnitzer immer quer zum Verlauf des Holzes arbeiten kann. Würde er in der Längsrichtung des Holzes schneiden, so könnte das Material leicht splittern und reißen. Am besten läßt sich immer quer zur Faserrichtung schneiden; und es wird sich besonders für die großen Figuren die Frage stellen, ob diese technische Eigentümlichkeit mit schuld daran ist, daß sich die Falten oft so weit auflockern und daß sie querlaufen.

Eine der schönsten Schnitzereien an der Rückenwand (Dorsale) wurde schon angeführt, als es galt, das pflanzliche Leben in der Holzbildhauerei nachzuweisen. Es sind die breiten und flächigen Blätter, die sich auf das ganze Feld über dem Kielbogen ausdehnen. Am gleichen Ort innerhalb des Chorgestühls findet die gesamte Vorstellungswelt an Fabelwesen ihren Niederschlag (Abb. 30 nnd 30a). Kentauren und Drachen usw. stampfen durch die Luft. Musizierende Nixen lachen den Beschauer an. Die Krabben an den Kielbögen sind noch aus einem Quadrat geschnitzt; aber wichtiger als die geometrische Grundform ist das Naturhafte geworden, der Stil und die Stofflichkeit der Blätter. Die Feingliedrigkeit des Maßwerks innerhalb des Kielbogens ist keine Steinmetzarbeit; sie läßt sich deshalb nie in den groben Sandstein übersetzen. Die große Nase, die in einer Lilie endigt, liegt nicht mehr in der Achse. Unser Auge weilt auch nicht lange bei diesen geometrischen Formen, sondern kehrt unweigerlich zu den Fabelgestalten zurück, die in ihrer Bewegtheit das Äußerste an Zeitmoment geben. Die Textur des Holzes macht dabei immer mit. Die wilden Gestalten halten es eher mit der Zeichnung des Holzes als mit dem auszufüllenden Raum, auf den sie

gar nicht Rücksicht nehmen. Eine unbezähmbare Vitalität, wie sie wohl nicht bald wieder anzutreffen ist, steht im Vordergrund und ist bedeutsamer als die gesetzmäßige Ordnung.

Von der Verzierung der Wangen (abschließende Seitenwand) mit Schnitzereien geben die drei folgenden Abbildungen einen Begriff. Um gleich mit dem maßwerkgemäßesten Motiv, der Rose, zu beginnen: der Schnitzer läßt es bei der großen geometrischen Rose nicht bewenden (Abb. 31), sondern setzt davor nochmals eine Rosette, in deren Mitte sich eine weitere Blume befindet, so daß gegen das Zentrum hin eine Steigerung in der Richtung auf das Naturhafte zu erkennen ist. Bei der vorgesetzten Rosette begnügt sich der Künstler nicht, die einfachen Blattumrisse zu geben, sondern er bringt rund herum kleine, rudimentäre Krabben an, die dem starren Ornament etwas Munteres verleihen. Das sind vegetabile Zugaben, die auch in den kleinen Dreiecken außerhalb des Kreises, der in ein Quadrat hineingepaßt ist, nicht fehlen, wo Blumen und Fabeltiere sich einander gegenüber befinden.

Die steinernen Rosen in den Kirchenfronten und die Maßwerkrosen sind Musterbeispiele für das Ausgezirkelte und Abgemessene. Der ganze Aufbau folgt einem geometrischen Gesetz, das dermaßen vorherrscht, daß für die Ausschmückung und Belebung durch kleine Schmuckmotive kein Platz vorhanden ist. Selbst die Nasen unterstehen der mathematischen Strenge.

Noch ausgeprägter als auf der Außenseite einer solchen Wange kommt ein unmittelbar aus der Tierwelt gewähltes Motiv auf einer Innenseite vor. Ein Storch hält eine zappelige Schlange im Schnabel (Abb. 29).

War die Schauseite Anlaß für die ornamental-dekorative Schnitzerei, so beschränkt sich der Schnitzer auf der Rückseite auf eine Darstellung, die an keine Konvention gebunden ist. Hier bricht die Freude an einem lebengesättigten Thema durch und der Phantasie wird freier Lauf gelassen – so ist es möglich, das Material auch im Inhaltlichen stärker mitsprechen zu lassen.

Eine obere Innenseite der Wange ist an anderer Stelle mit dem bekannten Motiv des Pelikans und seinen Jungen verziert worden (Abb. 34). Mit viel Verständnis für das Stoffliche geht der Holzschnitzer auf das Gefieder ein, auf die einzelnen Äste des Nestes und auf die sich um die großen Äste schlingenden Blätter in der untern Hälfte des hochformatigen Schnitzfeldes.

Aus der bunten Formen- und Ideenwelt des gleichen Chorgestühls seien einige Knäufe angeführt, die den Betrachter durch ihre Ursprünglichkeit ansprechen.

Die Schnecke ist in ihrer Originalität nicht leicht in Stein denkbar (Abb. 33). Für den Steinbildhauer wäre dieses Motiv Anlaß dazu gewesen, das Zusammenlaufen eines Rundstabes ohne weitere Verzierung darzustellen, um so eine geschlossene Wirkung zu erzielen[1]. Was hat der Holzschnitzer daraus gemacht? Er gibt einen Kreiskörper, so flach wie eine Uhr; er löst die Spirale durch kleine, eng aneinanderliegende Querschnitte auf und erzielt so ein zusammengerolltes Wesen voll inneren Lebens. Beachtung verdient das Anbringen der Schnecke auf der Lehne. Der seitlich von unten kommende Rundstab biegt nach oben in den spiralen Kreislauf hinein, nicht klar, sondern verschwommen und unarchitektonisch. Das könnte sich kein Bildhauer in Stein leisten.

Ein anderes Fabelwesen (Chimäre) spannt seinen Rücken wie einen Bogen. (Abb. 32). Die gleiche Elastizität ist in den Hinterbeinen sichtbar, so daß der Eindruck entsteht, als wolle das Tier im nächsten Moment losspringen (Zeitmoment). Vor diesem gewölbten Körper sitzt ein breiter, flacher Schädel mit einer wilden Mähne. Man beachte wieder die sichelförmigen Schnitte, die den festen Kubus durchbrechen. Zwischen Rumpf und Kopf fällt ein Zwiespalt auf, der erst durch die einheitliche Dämonie des Fabelwesens überbrückt wird. Es erweist sich auch hier das Psychische stärker als das Körperliche. Von dieser Sorte von Spukwesen gibt es am Chorgestühl viele, sie kommen aber auch als Steinwesen in der Baukunst vor, als Wasserspeier usw. Der Unterschied liegt darin, daß die letzteren nicht aus dem starren tektonischen Verband der Mauer herausgelöst werden können; sie sind Glied des Baues, während die Schnitzereien ein besonderes Eigenleben besitzen, das trotz aller Überspielungen im strukturellen Aufbau des Gestühls dominierend ist.

Der Kopf eines bärtigen Mannes (Abb. 15) kann nicht ohne weiteres mit

[1] Das Holz läuft senkrecht, und das hat dazu geführt, daß vor allem die gleichlaufenden Querschnitte innerhalb des Kreises unsicher hingesetzt sind. Sie laufen eine Zeitlang gleich wie das Holz.

einem Steinwerk verglichen werden, weil der Unterschied gegenüber den großformatigen Köpfen etwa der Giebelwand des Münsters zu sehr als maßstäblicher Kontrast betrachtet werden müßte. Trotzdem veranschaulicht dieser Schädel die typische Holzschnittkunst durch seine mimische Kraft, die im Stein nicht möglich ist. Die Weichheit der Modulation etwa der Augenhöhlen, die Schmiegsamkeit der Haut überhaupt, lassen die Wärme des organischen Lebens ahnen. Der Wechsel von dem krausen Haar zu den Rundungen des Gesichtsfleisches ist dermaßen vielfältig, daß man an die Ausdrucksmöglichkeiten der Natur erinnert wird. Leider ist die Nase nicht mehr vorhanden, sonst könnte man die kräftige Ausbildung der naturverwandten Gesichtszüge noch deutlicher wahrnehmen.

Die Silhouette eines Jünglingskopfes (Abb. 35) ist nicht als körperbegrenzende Linie zu verstehen, sondern als eine von innen her durchblutete Masse, wo sich jeden Moment die verschiedenen Gesichtspartien gegeneinander verschieben. An einzelnen Stellen ist die Schnitzarbeit sichtbar, vor allem bei der Kinnlinie, was zur ungeschminkten Frische der Modellierung viel beiträgt. Es gibt kein Vertuschen oder abstraktes und gleichmäßiges Überarbeiten der Fläche, wie es beim Stein in der Regel der Fall ist; hier kann das freiwillige Mitgehen des Messers überall verfolgt werden.

Diese Schnitzwerke aus Eichen- oder Nußbaumholz unterscheiden sich von den Lindenholzarbeiten durch die straffere Oberfläche und den starken Glanz (Härte), durch die lebenssprühenderen Formen (deutlichere Holzstruktur) und durch die elastischeren Umrisse (Biegsamkeit).

Nirgends kann sich das werkstoffliche Leben des Holzes in der Form so gut auswirken, wie in diesen unpolychromen Chorgestühlschnitzereien. Und auch die geringere Veranlagung zur Bemalung entspricht durchaus dem Wesen des härteren Holzes. Das Lindenholz hingegen ist seiner Milde und der geringeren Oberflächenstruktur wegen für die Farbe leichter zugänglich.

Es gibt innerhalb der spätgotischen Plastik interessante Versuche monumentaler Bildwerke. Zwei dieser Werke sollen hier erwähnt werden, um zu

[1] Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Band 2, 1940, Heft 1, Albrecht von Nürnberg, S. 58, Abb. 5, Tafel 22.

zeigen, wie ein Material, das sich für Altarplastiken besonders gut eignet, sich in der großen Form nicht entsprechend entfalten kann.

Aus dem Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums in Bern; Jahrgang XVIII, Abb. 41:

Hl. Christophorus von Albrecht von Nürnberg vom Christoffelturm in Bern, 1496–1498. Das Standbild war 9 m hoch, aus Eichenholz, mit flacher Rückseite. Fassung des Gewandes schieferblau. Die Maße der einzelnen Teile: Kopf: H. 271 cm, Br. 130 cm; Hand: H. 53 cm, Br. 37 cm.

Beim Kopf ist das Zurückfallen in die Fläche deutlich, jede einzelne Partie ist flachgedrückt. Das Gesicht ist im Verhältnis zum Körper sehr groß und die einzelnen Gesichtszüge treten markant hervor (Abb. 36). Auch hier wird das Monumentale im Grunde mit Mitteln erreicht, die ihm zuwiderlaufen. Es kann an diesem Beispiel am besten klargemacht werden, wo die Holzplastik letzten Endes hinausläuft: ihre Unmonumentalität hat im feinen seelischen Gehalt, den sie auszudrücken imstande ist, ein Gegengewicht; Betonung des Kopfes an Stelle des Leibes.

Aus «Die mittelalterlichen Kunstdenkmäler des Kantons Solothurn» von J. R. Rahn. Zürich, im Verlag der Antiquarischen Gesellschaft 1893. Fig. 102, Text S. 219:

Capuzinerkloster: Großes Kruzifix, 4,70 m hoch.

Ist dem oberen Bildwerk vom Christoffelturm sehr ähnlich.

Auch hier lassen sich die gleichen Tendenzen zum Flächigen, zum schmalen Körper und zur Ausdrucksschilderung feststellen. Die planimetrische Anlage wirkt sich dahin aus, daß in den Details wie im ganzen nirgends eine plastische Vorstellung geweckt wird. Umsonst hat der Künstler versucht, das Großformatige herauszuheben, ohne daß es ihm jedoch gelungen ist, das Zurückfallen in rein kleinteilige und malerische Effekte zu verhindern. Dabei ist zu beobachten, wie die Künstler ungewollt in jene dem Großen zuwiderlaufende Kleinteiligkeit, Flächigkeit und geistige Spannung hineingeraten. Diese Arbeiten lassen deutlich erkennen, was für plastische «Schwächen» das Holz hat, wozu es sich eignet und was über seine Natur hinausgeht. Monumentalität ist für diese Meister an den großen Maßstab gebunden; anders läßt sie sich für den Bildschnitzer nicht verwirklichen. Die

Steinplastik kann aber großzügig sein, ohne daß sie auf maßstäbliche Dimensionen angewiesen ist.

Aus dem Drang heraus, eine verlorengegangene Monumentalität, wie sie der steinernen Bauplastik des 13. und 14. Jahrhunderts eigen war, wieder zu erreichen, entstanden diese mächtigen Holzbildwerke, die den Beschauer durch ihre plastische Wucht ansprechen sollen. Aber der Sinn der Form ist ein anderer geworden, und die künstlerische Kraft reicht nicht mehr für die gewaltigen Leistungen aus. Die Baukunst zeigt die gleiche Tendenz. In den Chorgestühlen erweist sich das Holz den kleinen Werken innerlich verwandt; je mehr sich dieser Stoff vom Großformatigen entfernt, desto mehr geht er mit der Schnitzform einig. Es beginnen sich Beziehungen herzustellen, die in andere Gebiete als die der eigentlichen Kunst hinüberspielen: in das Kunstgewerbe, das Handwerk und die Innendekoration. Die Schnitzkunst mündet am Ende des 15. Jahrhunderts nach zwei Seiten hin aus: Sie gibt den Sinn für bewegliche, detaillierte und subtile plastische Feinheiten an die Bildhauerei der Renaissance weiter, sie bereichert aber gleichzeitig den bürgerlichen Formenschatz in der Stadt und auf dem Land. Noch lange lebt in Friesen, Balkenverzierungen, Möbelschnitzereien usw. die gotische Schnitzkunst fort.

Im Schweizerischen Landesmuseum befinden sich zwei überaus holzgemäße Bruchstücke eines Altars aus Graubünden.

Die Bezeichnung Höllensturz der Verdammten (Abb. 37) ist nicht absolut gesichert. Während die plastische Darstellung der Marter der Zehntausend vorkommt, steht dieses Bildmotiv thematisch isoliert da.

Mit wenigen oberflächlichen Schnitten ist die Szenerie angegeben: die Felsen lassen die Frische der Bearbeitung ahnen. Unser Interesse richtet sich vor allem auf die Figuren und das Geschehen. In beiden Fragmenten sieht man drei Stürzende übereinander. Die Leiber liegen im Zickzack horizontal, die Köpfe sind jeweils an den Rand des Holzstückes geschoben. Das wilde Durcheinander der Arme und Beine ist dem Schnitzer wichtiger als die Tektonik der Körper. Der Rumpf ist unverhältnismäßig klein gebildet, die Gesichter groß und voll Ausdruck. Nach allen Seiten sind die Glieder geworfen, um das Körperliche zu zerstören und die Hilflosigkeit der Gestalten

aufs dramatischste zu schildern. Aber eines bleibt uns der hervorragende Schnitzer schuldig, was weniger in seinem begrenzten Vermögen, seinem Können, als vielmehr in der Unzulänglichkeit des Materials begründet liegt. An Stelle des Fallens gibt er ein flockiges Wirbeln durch die Luft. Er vermag eben dem Stoff nicht eine Schwere abzuringen, die dieser von Anfang an nicht besitzt. Der Zug nach unten fehlt. Für das Stürzen ist die Senkrechte die gültigste Linie, aber hier herrscht die gebrochene Waagrechte. Das Fallen ist mit andern Mitteln bildlich dargestellt, als mit jenen der Schwerkraft – man wird sie ruhig unkörperliche, psychische nennen dürfen. Das Erschütternde an diesem Ereignis ist die Ohnmacht dieser Menschen gegenüber dem Schicksal, nicht das Fallen an sich.

Für den Schnitzstil ist das ständige Abwechseln der Formen charakteristisch, zu dem die abwechslungsreiche Oberflächenstruktur des Holzes und die verschiedenen Abarten der Schnitzmesser einladen. Bereits jenseits der Sphäre der gediegenen gotischen Schnitzkunst steht das Bodenstück einer Himmelfahrt, das Maria mit den Aposteln, in zwei Gruppen geteilt, zeigt[1]. Dieses Werk gehört der Schule Hans Geiler an und stammt etwa aus dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts. Sieht man von den Köpfen und den ergänzten Händen ab, und versucht man die Faltensprache festzulegen, so beobachtet der eingehende Beschauer, wie «akademisch» sich die Gewandknitterungen gebärden. In den Ärmelfalten Petri sitzen die Faltenbiegungen wie ein steifes Ornament nebeneinander. Nicht selten können rechte Winkel, Vierecke und zylinderförmige Gebilde abgelesen werden. Die Bewegtheit hat sich auf Kopf und Hände verlagert, während die Falten zu formelhaften Gebilden erstarrt sind, die nichts mehr von der Vielseitigkeit der früheren Gewandbildungen zeigen. Nirgends darf sich das Mitlaufen des Schnitzmessers mehr verraten und wir empfinden, daß ein neuer Formenschatz aufgetreten ist, der sich in neuer Art auf die Weichheit des Holzes einläßt. An das Holz erinnern die lebendigen Gesichter und reichen Haare, das innere Temperament der Figuren und der flächige Aufbau. Um die Vielfältigkeit des Schnitzstiles zeigen zu können, muß man die Lebensformen im kleinen studieren.

[1] Die Historischen Museen der Schweiz. Heft 12. Historisches Museum Basel. II. Gotische Holzplastik. Tafel XXI.

Die kleinen, bemalten Figuren aus Tannenholz sind wohl keine Meisterwerke (Abb. 40), aber in ihnen lebt sich die Schnitzfreudigkeit in ganzer Breite aus. Die Vorliebe für das Skurrile, Expressive, Spaßige und Spielzeugartige spricht hier unbekümmert zum Beschauer. Da sehen wir in komischen Gebärden musizierende Engel, Mönche und Nonnen, ein wildes Weib und einen wilden Mann, einen Bettler usw. nebeneinander. Von hier zu den oft den «Kasperlefiguren» ähnlichen kleinformatigen Schnitzereien ist nicht weit. Bei vielen Köpfen von Heiligen wird man an die schnittigen Gesichter aus dem Kasperletheater erinnert. Diese Erscheinungen sind ein Fingerzeig für die Richtung, in der sich die Holzfiguren bewegen. Eine sehr beliebte Sonderform, im Grunde nur eine Abwandlung und intensive Verwendung des in Schema 3 gezeigten Schnitzmusters, ist die Überarbeitung eines Körpers mit vielen in zwei wechselseitigen Lagen übereinander geschichteten Sichelschnitten. Die Waldmännlein und -weiblein, von denen es überall Beispiele genug gibt, kommen bei der Verzierung des Chorgestühls immer wieder vor. Auch die Magdalena wird meist in dieser «Verkleidung» dargestellt. Das Aufrauhen der glatten Fläche steht mit der ungemeinen Lebendigkeit des Holzes in Übereinstimmung und verträgt sich deshalb mit dem Werkstoff sehr gut. So kann ein überaus malerischer Effekt mit dem Schnitzwerkzeug selbst erreicht werden, ohne daß die Bemalung notwendig wird. Es dürfte kaum wichtig sein zu betonen, daß solche Gewohnheiten zur Auflösung des Plastischen sehr viel beitragen.

Mit welcher Feinheit eine Landschaft in Holz geschildert werden kann, veranschaulicht das Relief mit der Legende des Hirten Hermann Leicht (Abb. 39), dem die 14 Nothelfer und das Christuskind erschienen sein sollen. Felsen, Bäume, Kirche und Stadt sind bis in die letzten Einzelheiten ausgeschnitzt worden. Dicht nebeneinander stehen Körper vortäuschende und wirklich körperliche Elemente. In vielfältigen, kantigen Schnitten sind die Felspartien herausgearbeitet. Dazwischen stehen Rasenflächen, die mit einem scharfen Geißfuß kommaartig aufgerauht sind. Zierlich stehen die tannenzapfenmäßigen Bäume da, ohne die technische Arbeitsweise zu verheimlichen. Man beobachte, wie die Kirche links und die Stadt rechts bis in die letzten Details mit dem Messer ausgeschaffen sind. Auf das Geradestehen der Türme

und Mauern wird weniger geachtet, als auf die ansprechende Naturverwandtschaft in der Oberflächenbeschaffenheit der Dinge.

Will man wirklich alle diese formalen Feinheiten ohne Zusammenhang mit dem Material sehen, so geht man über das Wesentliche dieser Arbeit hinweg. Es ist ein wahrer «Spielwarengeist», der sich unsern Augen darbietet. Man fühlt, daß hier der Schnitzer recht zu Hause ist, und man begreift, in welcher künstlerischen Tätigkeit die Holzschnitzerei sich über alle Jahrhunderte hin halten konnte: im handwerklich orientierten Kunstgewerbe.

Wenn ein gültiger Vergleich zwischen Holz- und Steinbildwerken durchgeführt werden soll, so müssen Stile verglichen werden, in denen der eine oder der andere Werkstoff deutlich vorherrschend ist. In den Bamberger- und Naumburger-Statuen des 13. Jahrhunderts dominiert ohne Zweifel das Denken in Stein, das sich der ritterlichen Gesinnung innerlich verwandt zeigt. Was aus dem Beginn des 15. Jahrhunderts, vor allem den ersten drei Jahrzehnten, in Basel zu finden ist, beschränkt sich auf einige Steinbildwerke, die als letzte Ausläufer einer umfassenden bauplastischen Kunst betrachtet werden können. Man braucht sich nur den Ort zu vergegenwärtigen, an dem sie sich befinden, um die Loslösung von der Architektur klar zu erkennen. Diese Steinplastiken lassen noch einmal den Wunsch aufleben, eine Eingliederung in ein bauliches Ganzes zu erstreben, aber es reicht für ein solches Werk die Formkraft nicht mehr aus – es ist die gleiche künstlerische Erlahmung, die sich in den einzelnen Werken dadurch kundtut, daß alles ins Blockige zurückfällt.

Die Königsfiguren unter der Hauptgalerie des Georgsturmes beim Basler Münster stehen je für sich an einer Ecke des Turmes, als letzte Überreste der durchgängigen Königsgalerie, wie sie die französischen Kathedralen aufweisen. Im Geschoß darüber stehen an den gleichen Orten die drei anbetenden Könige, während Maria mit dem Kind zu oberst im Westgiebel thront, von den etwas tiefer stehenden Gestalten des Königs Heinrich und der Königin assistiert. Mit Not ist der Zusammenhang der Gruppen durch die Stellung der Körper erreicht, aber augenfälliger ist die Isolierung der plastischen Figuren.

Die drei Figuren des Spalentors stehen ebenfalls weit auseinander; Maria mit dem Kind in der Mitte, etwas höherstehend als die ihr zugeordneten Propheten mit den breiten Schriftbändern. Jede einzelne Figur braucht einen großen Raum, um ihre Monumentalität entfalten zu können, sie steht nicht

mehr im vertikalen Gliederbau, wo die dicht nebeneinanderstehenden Plastiken die Nähe vertragen. Jetzt schafft sich die Steinstatue einen eigenen Wirkungsraum, was nichts anderes bedeutet, als daß der Prozeß der Isolierung sehr weit vorgeschritten ist.

Es wurde darauf kurz eingegangen, weil diese Auslegungen für die geschichtliche Stellung wie für das Wesen dieser Werke entscheidend sind. Daß sie auf Fernsicht gearbeitet sind, die Spalentorfiguren wie diejenigen des Münsters, ist nicht alles, was sich über diese Kunstwerke sagen läßt. Noch weniger sagt die Feststellung, daß sie handwerklich seien. Sieht man von den Aufstellungsbedingungen ab, denen sie ihre breite und großformatige Formgebung verdanken, so bleibt doch noch vieles an ihnen bemerkenswert. Wir meinen die auffallende Steinhaftigkeit dieser Figuren, die, fern vom Gebrauchszweck, einen besondern Grund und Wert hat. Hier ist, ins Extreme abgewandelt, ein künstlerischer Wille zum Durchbruch gekommen, der sich mit den elementarsten Erscheinungen des Steins verbindet, die letzten Gesetze des Materials anerkennt und zu den eigenen macht, ohne daß die Form ganz verlorengeht. Wir wählen die besten Werke dieser Serie, um diesen für das fortgeschrittene 15. Jahrhundert und die engere Umgebung Basels typischen Prozeß der Zurückführung zum Elementaren und nicht selten Grobschlächtigen zu zeigen.

Der Bestand an guter Sandsteinplastik ist in der Schweiz leider sehr gering, so daß manche Frage unbeantwortet bleiben muß. Gewisse Schlüsse, die aus den Beispielen gewonnen werden müssen, die in ihrer künstlerischen Formgebung manches zu wünschen übrig lassen, könnten mit Recht angezweifelt werden, würden nicht andere Werke die Ergebnisse bestätigen. Es wurde deshalb betont, daß gerade die Münsterplastiken als polare Werke in Stein zu betrachten sind, in denen die Richtung, in der sich die Sandsteinbildhauerei bewegt, deutlich wird. Wenn sich die Bildhauer zum Ziel setzen, das spröde und «tote» Material voll und ganz zur Wirkung kommen zu lassen, so verfahren sie gleich wie der Plastiker der Münsterfiguren. Voraussetzung für die volle Entfaltung dieser materialnahen Bildwerke bildet die große Distanz vom Beschauer, d. h. die Aufgabe des Monumentalen, und je mehr diese Mitbedingung zurücktritt, desto weniger gut läßt sich diese extreme Form

verwirklichen. Bei der Aufzählung der formalen Werte des plastischen Materials stand die Veranlagung des Sandsteins für das Monumentale in der vordersten Reihe, so daß es nicht Zwang oder Nichtkönnen ist, wenn die monumentale Form hier in Erfüllung geht; vom Standpunkt des Materials bedeutet dies eine «Annäherung an die materialen Werte».

Bei Besprechung der Sandsteinformen soll ähnlich vorgegangen werden wie bei den Holzbildwerken, indem die wichtigsten Eigenschaften dieses Materials, die in potenzierter Form als formale Bestandteile im Kunstwerk auftreten, nachgewiesen werden. Es sind dies: Brüchigkeit (Schichtung, Korn), Härte, Kälte, schweres Gewicht, gleichmäßige Oberflächenstruktur und die Beständigkeit. Dabei wird sich manches wiederholen, was aus früheren Erörterungen noch in Erinnerung geblieben ist, so daß unser Sehen sich in dieser Hinsicht geschärft hat und wir in einem strengeren Tempo fortschreiten können. Der wesentliche Werkstoff des 15. Jahrhunderts bleibt das Holz. Am Anfang dieses Jahrhunderts halten die Steinplastiken den Holzskulpturen lange Zeit noch die Waage, bis dann der Kampf endgültig zugunsten des vegetabileren und bildsameren Werkstoffes entschieden ist und erst die Renaissance der Steinbildhauerei wieder ihre alten Rechte zugesteht. Was während der Zeit, da das Holz vorherrschte, in Stein geschaffen worden ist, wurde in der Regel Untertan dieses Formdenkens in Holz. Es liegt aber im Wesen der Steinmetzkunst, daß sie nicht leicht anderen Werkstilen oder überhaupt äußeren Einflüssen gehorcht. Die Steinformen halten länger – um eine etwas strenge Formel für diese Erscheinungen aufzustellen –, was in Berücksichtigung des Zeitwertes ohne weiteres verständlich ist. Auch in dieser Richtung wirkt sich dieser Wert aus. Beim Holz ist es umgekehrt, und es ist von diesem Standpunkt aus nicht verwunderlich, daß gegen Ende des Jahrhunderts ein großes «Durcheinander» von Formen entsteht, weil der «Holzstil» jedem äußeren Druck nachgibt. Er saugt eine wilde Formenwelt voll neuer Ideen in sich hinein, wobei die barocken wie die manieristischen Tendenzen leichtes Spiel haben. Die ungeheure Produktion, die um 1500 auffallend ist, findet im «Holzstil» eine Erklärung: das Schaffen in diesem leichten und billigen Werkstoff ermöglicht eine ausgedehnte Herstellung von kleinen und größeren Bildwerken. Ganz

anders verebbt die Steinplastik zu Beginn unserer Epoche: die Sandsteinbildwerke treten immer vereinzelter auf, und nur wo es die alten Aufgaben der Architektur erfordern, hält man an diesem Material fest. Die Steinplastik geht nicht im Pathos unter, sondern sie tritt langsam und erst allmählich zurück, nicht um gänzlich abzutreten, wohl aber um die plastischen Impulse der Holzbildhauerei weiterzugeben. Diesen Übergang vom festeren und beständigeren Material zum vegetabileren und bürgerlicheren vergegenwärtigt eine besondere Haltung des gotischen Spätstiles. Man gewinnt den Eindruck, als ob der Stein bei der immer stärker werdenden Individualisierung der Form, bei dem Verlangen nach malerischer Abwechslung und Anhäufung von Details nicht mehr mithalten konnte und den Kampf einfach aufgab. Solange das Typische, Architektonische und Vollplastische dominierte, war der Stein der willkommene Werkstoff, je mehr aber diese Ziele aufgegeben wurden, um so mehr wurde er zurückgedrängt. Andere Stile wie der antike waren imstande, auch im gleichen Material die strenge und gefestigte wie die barocke und manieristische Form zu geben, ohne daß ein Wechsel im Material so deutlich wie im Norden notwendig wurde. Das gibt der griechischen Plastik auch über mehrere Jahrhunderte hinweg eine einheitliche Prägung, während anderseits die deutsche Gotik das Zwiespältige und Uneinheitliche verstärkt, das ihr als Wesenszug eigen ist.

Die Brüchigkeit des Materials hat den Steinplastiken lange die Forderung nach geschlossener und begrenzter Form auferlegt. Eine Zersplitterung wird überall vermieden. Der Sandsteinbildhauer sucht einzelne Formpartikel zusammenzufassen, damit die Grenzlinie ja nicht verloren geht. So zum Beispiel bei unserm Standardbeispiel, der Madonna vom Spalentor (Abb. 1), der man in dieser Hinsicht weitere Statuen aus Sandstein an die Seite stellen kann. So etwa die Portalfiguren vom Münster St-Nicolas in Freiburg (Schweiz), wobei gerade die schönste Figur, nämlich Simon, zugleich auch die steingemäßeste ist.

In Einzelheiten und Gesamtanlage wird der Ausdruck des Insichbegrenzten und Kubischgeschlossenen erstrebt. Jede Erhebung sucht einen Halt in der abgerundeten und klar begrenzten Masse. Nimmt man irgend eine Falte, eine Rüsche oder ein Stück des Haargeflechts heraus, so kommt man

auf eine geometrische Grundform, denn diese allein sichert die Form nach allen Seiten. Eine Ausnahme scheint die große S-Kurve zu machen, die oberhalb der rechten Schläfe beginnt und mit geschmeidiger Eleganz bis an den Boden geht. Sie leitet weiter und setzt sogar in der Mitte in eine andere Faltenbahn über. Sie will also nicht das Begrenzte, sondern das Fortlaufende, Unaufhaltsame. Der Widerspruch ist nur ein scheinbarer, denn hier liegt das Hauptgewicht der Form in diesem Zug nach unten, in der Schwerkraft, die unbedingt sich durchsetzen will. In der Horizontalen dagegen setzen die Formen stets neu an, weil sie nicht unter dem einheitlichen Willen der Schwere stehen. Der Stein verläuft in seiner Struktur in der Senkrechten, was von bloßem Auge beim Original schwer feststellbar ist. Der Bildhauer rechnet damit. Er hält deshalb mit allen Ausladungen sehr zurück und versucht, wie in besonderer Weise bei der linken Hand und dem Kinde, von einem kleineren Block auszugehen.

Bestimmte Hauptbewegungslinien geben bei der Madonna die Richtung an, der sich die kleineren Teile unterzuordnen haben, um auch auf diese Weise den kompakten Korpus zu wahren. Die beiden Steilfalten unter dem rechten Knie unterstehen der mittleren Hauptfalte. Die in drei Etagen herunterfallenden Kaskadenbündel unter der linken Hand bilden je einen Wulst für sich. Das einzige, was die letzteren gemeinsam haben, ist der Pendelschlag nach unten. In jedem Fallen klingt der Symbolwert des Schweren an. Schichtung und Schwere stehen in einer bestimmten Relation zueinander; wo das eine einsetzt, muß das andere enden.

Die gleichmäßige Struktur des Sandsteins bedingt eine einheitliche Widerstandskraft. Wo auch immer der Bildhauer mit dem Meißel einsetzt, da stößt er auf gleichen Gegendruck. Es kommt bei dieser Plastik keine Form vor, die nachgiebiger als eine andere wäre. Vieles wiederholt sich: Man achte auf die Parallelfalten, auf die «regelmäßigen» Linien in den Kaskaden, um nur einige wichtige Beispiele zu nennen, von denen ja bereits früher die Rede war. Das Gleichgerichtetsein und die Gleichförmigkeit sind auch im Haargeflecht der Madonna wie in demjenigen des Mondgesichtes anzutreffen. Es sei auch an die große Einheitlichkeit des Rillenmusters in der schematischen Zeichnung hingewiesen. Der dem werkstofflichen Wert entsprechende

formale ist bei der gleichmäßigen Sandsteinstruktur die Stereotypik und die architektonische Ruhe.

Die relative Härte des hiesigen Sandsteins, im Gegensatz zum Lindenholz, bedingt in formaler Hinsicht Linearität und Statik, die ohne weiteres in die Augen fallen. Es sei vor allem auf die strengen Linien der Hauptfalten und auch der Mondsichel hingewiesen. Nichts darf «schwimmen» oder aufgebrochen sein.

Die Kälte wird man in erster Linie im Stimmungswert der Plastik wiederfinden[1]. Wohl fehlt das Liebliche und Frauliche nicht, aber mit den Madonnenfiguren aus Holz kann sie niemals konkurrieren. Woran mag das liegen? Im Grunde in all dem, was schon vorher aufgezählt wurde. Von der Monumentalität bis zur Geometrisierung erstreckt sich die Skala des Nichtintimen: alle diese Formmomente schaffen eine Distanz zum Beschauer, die zugleich eine solche des physischen Erlebens ist.

Die früher erwähnte Holzplastik (Abb. 38) erlaubt eine kurze Skizzierung jener Formerscheinungen, die sich auf das andersartige Material zurückführen lassen. Im ganzen ist zu sagen, daß in dieser Figur das architektonische Prinzip nicht überwunden ist, und daß sehr viele Anlehnungen an die steinerne Bauplastik diesen Aufbau beherrschen. An einzelnen Stellen aber kommt das Holz zur Wirkung. Die Staufalten lassen nichts von Schwere ahnen, die beiden Füße sind nicht sichtbar, so daß es nicht zu einem rechten Stehen kommt. Die Falten werden bereits unplastisch und stehen zum Aufbau des Körpers teilweise in keinem Abhängigkeitsverhältnis. Die plastische Einheit zwischen dem Körper und dem Gewand kann nicht mehr aufkommen. Um wie viel intimer ist der Ausdruck des Gesichtes geworden, beim Kind

[1] Für alle Plastiken aus rotem Sandstein könnte der Einwand gelten, daß diesen Bildwerken etwas Warmes eigen ist. Da aber die Farbe des plastischen Materials im Vergleich mit den somatischen Eigenschaften für die Bildhauerei von geringer Bedeutung ist, vermag sie sich auch formal nicht durchzusetzen. Es wurde schon früher eingehend ausgeführt, wie die haptischen Qualitäten und nicht die optischen für den Bildhauer wichtig sind. Würde in unserem Fall die rote Farbe des Sandsteins als künstlerischer Wert in Frage kommen, so müßte die Form entsprechend wirken. Es bleibt, was die Mitwirkung der Farbe anbetrifft, bei einer oberflächenmäßigen und äußerlichen Hautbildung, die wohl für das Auge den Grad der Wärme nicht entbehrt, für die plastische Form aber unwesentlich ist.

wie bei der Mutter, was sofort eine nähere menschliche Beziehung zwischen beiden hervorruft. Die Arme des Knaben fehlen leider; in ihnen würde sich ein starker Bewegungsdrang sicher aussprechen. Die Modulierungen des Fleisches spielen von Erhebung zu Erhebung weiter und machen nirgends halt. Die Augen sind nicht aufgerissen, sondern ungezwungen offen. Die Psyche hat einen weit größeren Anteil an der Form. Das sind in wenigen Worten die entscheidenden Differenzen gegenüber der Madonna vom Spalentor, die nicht anders erklärt werden können als mit dem Hinweis auf das unterschiedliche Material.

Johannes der Täufer aus Lindenholz und Jakobus aus rotem Sandstein (beide aus dem hist. Museum in Basel) (Abb. 41 und 42) bieten ebenfalls Gelegenheit, einen Vergleich zwischen Werken zu machen, die unter dem gleichen Zeitstil entstanden sind, beide stammen nämlich aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, wobei die Jakobusfigur sogar datiert ist (1453). Die Formdifferenzen gehen in diesem Falle nicht auf Kosten des zeitlichen Stils, sondern müssen anderswo herrühren, zumal auch die Größenunterschiede sehr gering sind: Johannes ist 97 cm hoch, Jakobus 121 cm. Die Aufgaben fallen auseinander; die letztere Plastik ist für einen Brunnen bestimmt, Johannes kommt aus einem Altarschrein; aber diese Momente sind gegenüber den werkstofflichen Unterschieden von geringer Bedeutung.

Es wurde bereits früher ausgeführt, wie das männlich Harte des Jakobusgesichtes mit dem Werkstoff zusammenhängt. Die Hauptmasse des Kopfes bildet einen glockenartigen Körper, so daß der Umriß klar faßbar wird. Die Achsialität bedingt eine symmetrische Anlage, die so weit geht, daß selbst die Locken auf beiden Seiten sich entsprechen. Wir halten die Holzfigur daneben, um gleich festzustellen, daß hier der Kopf sich aus dem Körper herausdreht. Die verschiedenen Teile dieser Kopfmasse fallen auseinander: es leben für sich das Haar, das Gesicht – und hier auch die einzelnen Gesichtspartien –, der Bart. Dies verleiht dieser Plastik sofort eine größere Beweglichkeit. Vergleicht man gar, wie bei beiden Figuren die Aufgabe des Tragens dargestellt ist, so stößt man im werkstofflichen Verständnis noch weiter vor. Die linke Hand der Steinfigur, die das aufgestellte Buch trägt, verbirgt sich hinter einer festen Steinmasse, die sich von den Füßen bis in

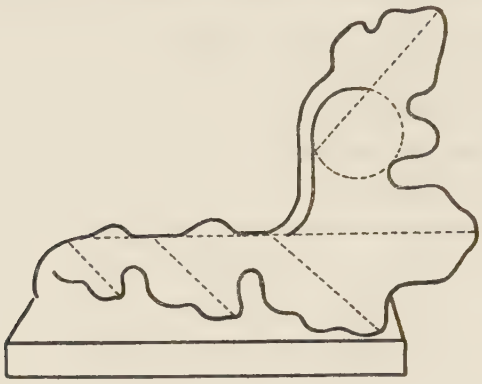
Brusthöhe aufbaut. Wie Säulen stoßen die großen Stabfalten hinauf, um sich recht anschaulich in den Dienst des Tragens zu stellen. Unter dem schweren Gewand spürt man die Stoßkraft des rechten Armes. Bei Johannes gibt es kein derartiges Problem: die linke Hand, die das liegende Buch trägt, zeigt sich in einer spielerischen Geste, und die rechte, der die Bestimmung zufällt, das Gewand zu heben, geht weit über diese Aufgabe hinaus und «verdreht» sich klammerartig nach oben. Allen diesen Bewegungen kann man das Unbestimmte nicht absprechen.

Die Steinplastik ist in ihrer Kubik und Stereometrie den Münsterbildwerken ferngerückt; dennoch konstatiert man an ihr ein Zurückfallen in scharfbegrenzte Körper. Das Buch ist ein Kubus für sich, die Falten haben Säulenform, und das Kleid unter dem linken Arm formt sich zu kleinen Pyramiden um. Demgegenüber sind die Formen in Holz aufgelockert, und sie leiten die Bewegung flüchtig weiter, so daß nirgends ein festgeprägter plastischer Ausdruck das Auge ruhen läßt. Als notwendige Standbasis besitzt die Jakobusplastik einen polygonalen Sockel. Er gehört unbedingt zur Figur und gibt auch einen Hinweis für andere Steinbildwerke, denen eine Konsole zugehört, damit der Übergang zur «Außenwelt» ja nicht unmittelbar möglich ist. Der Sockel übernimmt bei der Plastik die Funktion des Rahmens. Er darf bei den Steinplastiken weniger fehlen als bei den Holzbildwerken, weil der malerische Charakter der letzteren dem widerspricht. Der eigentliche Rahmen bei den Statuen aus Holz ist die Schreineinfassung, das Rankenwerk und die Seitenwand des Schreins.

Die Krabbe vom Martinsturm des Basler Münsters (Abb. 9) gibt im kleinen nicht ein organisches, sondern ein tektonisches Formprinzip. Wie weit entfernt ist dieses Gebilde vom natürlichen Vorbild der Kriechblume. Hier setzt sich das «Bauschema» noch viel stärker durch als bei den menschlichen Figuren. Wenn in den letzteren das Gerüsthafte eines Baukörpers hinter der leiblichen Substanz der Figur verborgen liegt, so tritt bei der Krabbe das Architektonische offensichtlich zutage. Die Kriechblume baut sich in einem rechten Winkel auf. Das schematische Auswiegen der Formen erstickt jedes Aufkommen von naturhaften Eingebungen. Klarheit, Größe und Festigkeit sind wichtiger als der vegetabile Ausdruck. Gleichsam als Puppe, aus

der sich eine solche Krabbe entwickeln kann, muß die große und schwerfällige Westgiebelverzierung betrachtet werden.

Krabbe vom Westgiebel des Basler Münsters (Schema)



Vereinfacht man dieses große ornamental-plastische Blatt, so kommt man zu reinen Steinkuben. Auf der Gegenseite stehen in bezug auf die Form jene feinen Steinhauerarbeiten, die kaum mehr ahnen lassen, wie spröd der Sandstein ist, aber dennoch kann in den Details der Sinn für die Ausgangseigenschaften des Werkstoffes beobachtet werden. Immer wieder treten die für den Sandstein so wichtigen valori plastici auf.

Mit welchem Humor man der architektonischen Aufgaben spotten kann, das will der Wasserspeier am Georgsturm des Basler Münsters[1] zeigen. In einer kühnen Ausladung von einem Meter ragt dieser Kobold mit dem großen Kopf vor. Die linke Hand greift an das borstige Kinn, ein Witz verbirgt sich dahinter. Der geschultere Betrachter aber weiß, daß sich damit eine technische Aufgabe löst; denn ohne diese Verstrebung, die die große Kopfmasse gegen hinten verankert, wäre diese Ausladung kaum möglich. Solche konstruktive Überlegungen, zu denen die bloß technischen Verstrebungen, wie sie bei Kaiser Heinrich zwischen Krone und Zepter vorkommen, nicht gehören, versucht der Bildhauer durch formale zu vertuschen. Es fällt bei der knienden Königsfigur vom Georgsturm[2] nicht auf, daß der

[1] H. Reinhardt: Das Basler Münster. Basel 1939. Verlag K. Werner. Tafel 134.
[2] Tafel 122.

Kelch in der rechten Hand durch die am Arm hängende Krone mit dem Rumpf der Figur in Verbindung steht und so konstruktiv gesichert wird. Beobachtet man, wie Gürtel, Arm, Kelch und Krone abwechselnd in einem rechten Winkel zueinander stehen, so kommt man dem schlauen Steinmetzen doch noch auf die Spur. Die Plastik ist ausnehmend schwerfällig; dennoch fehlt ihr die äußerst fein durchdachte Ordnung nicht, und die Lösung scheint in Anbetracht der engen Raumverhältnisse, in die sie hineinpassen mußte, nicht ohne Reiz. Alles ist auf große und starke Linien zusammengebaut.

Etwas feiner in der Ausführung und auch technisch sauberer ist der Kopf eines Königs (Abb. 44) an der Nordwestecke unterhalb der Hauptgalerie des Münsters in Basel. Man beobachtet dort die Wellenkehlungen in den Lockenhaaren, die sich auch ihrem System nach in verkleinerter Form unter der Nase vorfinden, ohne daß sich der Formduktus verändert. In den Runzellinien auf der Stirne herrscht ein feiner Schematismus, der zur Belebung des Kopfes nichts beiträgt. Einzig der offene Mund «spricht»; aber sieht man lange hin, so wird er zu einem Loch. Das vitalste Organ des Menschen, das Auge, von dem der Funke des Lebendigen am unmittelbarsten zu uns herüberspringt – es bleibt stumm. Diese Beobachtung kann man bei Steinplastiken meistens machen.

Die Glotzaugen des Wasserspeiers wollen ein Scherz sein; bei den sonstigen Steinfiguren sind sie es aber meist unwillentlich. Die blicklosen Augen bei den Steinplastiken fallen gegenüber den beweglichen und lebensvollen der Holzfiguren auf. Das Einsetzen von Augensternen überbrückt diesen Mangel nicht, es liegt vor allem daran, daß die «steinernen» Augen meist aufgerissen sind, d. h. die Lider liegen weit offen und der Augapfel steht vor. Bei den Holzfiguren dagegen können alle Stufen von der müden Augenstellung bis zum munteren und heiteren Schauen nachgewiesen werden. Man mache einen rein statistischen Versuch und man wird diesen Unterschied bestätigt finden. Von den Münsterplastiken bis zu Riemenschneiders Adam und Eva von der Würzburger Marienkapelle herrschen die offenen Steinaugen vor. Es ist jenes Charakteristikum, das bei den Sandsteinplastiken an und für sich auffallend ist, nämlich jener Zug gegen das Unbelebte

und Erstarrte hin, das hier in verfeinerter Form auftritt. Wie eine sich öffnende Schale liegen die Augen der Kaiserin Kunigunde (Abb. 43) in den Augenhöhlen, es ist die Blicklosigkeit in der Vergrößerung, was den Beschauer fast erschreckt. Das Lächeln, das sehr viel Verwandtschaft mit dem sogenannten archaischen Lächeln hat, vermag nicht die Masse zu beleben, so fein auch der Zug des Mundes ist. Versucht der Steinbildhauer noch weiter zu gehen, will er etwa den Schmerz oder die Freude offensichtlich in einem Steingesicht zum Ausdruck bringen, dann entsteht sehr leicht eine verzerrte Grimasse, weil das Material einfach nicht mehr «mitkommt». Die feinen Nuancierungen im Mienenspiel der Holzfiguren, die sicher nicht allein von der Bemalung abhängen, gründen sich auf die Tatsache, daß das lebendige Material der physiognomischen Ausdeutung eines seelischen Vorganges wenig Hindernisse in den Weg stellt. Die Steingestalten von Krafft, die nachher zu besprechen sind, zeigen durchgehend diese zerrissenen Gesichter.

Die Steinbildhauerei verlegt sich in der Spätgotik am liebsten auf Kanzeln, Maßwerke und andere mehr konstruktive Aufgaben. Wenn sie als Beigabe Figurenplastik und Motive aus der Pflanzenwelt gibt, dann geschieht es oft im geheimen und an versteckten Stellen. Die Kanzel im Basler Münster (Abb. 7) ist bildhauerisch ein Prachtstück. Der Erfindungsreichtum im Aufbau wie in der Maßwerkdekoration ist durchaus steinecht. Nun sind an einigen Stellen kleine Büsten mit Spruchbändern eingesetzt, die in beredter Weise ein besonderes Feingefühl für kleinteilige und zierliche Formen verraten. Aber auch hier waltet eine strenge Organisation vor. Auf der Rückseite findet sich das vermutliche Selbstbildnis des Meisters Hans von Nußdorf. Die kleinen Krabben, die in den Hohlkehlen des Maßwerks angebracht sind, dürften die frischesten Gebilde an dieser Kanzel sein; nimmt man sie genau in Augenschein, dann sind sie doch wieder verkleinerte Bauformen, die nur so nebenbei einige naturhafte Zugaben erhalten haben.

Zusammenfassend ist zu sagen, daß die Steinplastik stilgeschichtlich immer nach rückwärts, die Holzskulptur nach vorwärts weist.

Noch lange nachdem sich die Steinplastik aus dem lebendigen Verband der Architektur gelöst hatte, blieb sie den «Steinmetzgesetzen» der goti-

schen Bauten verpflichtet. Ein vollständiges Lösen von der Baukunst konnte sich auch in der spätgotischen Bildhauerei nicht durchsetzen; was allein wichtig ist, das ist die Tatsache, daß sich die Figuren nur sehr schwer in die Baukunst einzuordnen vermögen, wie sie es früher taten. Im 13. und 14. Jahrhundert machten sie mit, wenn jeder Teil der Architektur nach oben strebte. Die plastische Figur war mit ein Bestandteil des senkrechten Stromes, der die gesamte gotische Kathedrale beherrschte. Dadurch ging natürlich ein straffes körperliches System in den strukturellen Aufbau der einzelnen Plastik über, den man bei den spätgotischen Bildwerken vermißt. Trotzdem – so selbständig sich die Steinfiguren im 15. Jahrhundert auch gebärden mögen, was sich am besten durch die Portalfiguren von St-Nicolas in Freiburg in der Schweiz veranschaulichen läßt, wo die einzelnen Gestalten sich gewaltsam aus der architektonischen Linie biegen – gelingt die Befreiung doch nicht ganz. Die Baukunst ist die Mutter der Plastik, ihr Erbe ist die steinstrenge Körperlichkeit und die Bestimmtheit der Masse. Die Baumeister waren nicht nur im sinnbildlichen Sinne Schöpfer der Bildwerke, sondern auch in Wirklichkeit, und so versteht sich das allen gotischen Steinfiguren innewohnende «Bauschema» von selbst.

Die Bearbeitung, die Werkzeuge und alle technischen Gewohnheiten sind für die Architektur wie für die Bildhauerei die gleichen. Während der Bildschnitzer eine Menge von verschiedenartigen Schnitzmessern brauchte, kam der Steinbildhauer mit wenigen Meißeln aus. Spitzeisen, Zahneisen und Flacheisen sind die drei Grundtypen. Ein starker Schlägel aus Holz, verschiedenartige Feilen und Raspeln und ein Bohrer gehörten zum weiteren Haushalt des Steinmetzen. Mehr brauchte er nicht; einzig ein Lot, verschiedene Meßgeräte und ein Zirkel waren noch notwendig, um die Arbeit zu erleichtern und die hilfstechnischen Voraussetzungen zu schaffen, auf die der Bildhauer angewiesen war. Das Arbeiten an Hand von Modellen widerspricht nicht unserer Behauptung, daß das Material, in dem das Original hergestellt wird, in der Form aufgeht, weil die entscheidende künstlerische Vorstellung auf den endgültigen Werkstoff hinzielt. Der mittelalterliche Bildhauer denkt nicht in Ton, wenn er ein Bildwerk in Holz oder Stein machen will. Daß uns diese Tatsache fremd geworden ist, beweist zur Genüge,

wie sehr sich das moderne Formdenken von den primären und natürlichen Voraussetzungen eines bestimmten Werkstoffes freigemacht hat. Für das Mittelalter, wo man mit sehr wenigen Werkstoffen im allgemeinen auskam, und diese selbst in ihrer Art einfach und natürlich waren, da konnte sich der Künstler nicht in ingenieurtechnischen Überlegungen verlieren. Eine sklavische Übertragung vom Entwurf zum auszuführenden Werk wird ohnedies nie stattgefunden haben. Der Künstler, der im Laufe des 15. Jahrhunderts selbständiger und freier geworden ist, wird sich gegenüber der Skizze immer ungebundener gefühlt haben. War der Bildhauer einmal bei der Bearbeitung des eigentlichen Werkstoffes angelangt, so konnte er sich den Eingebungen, die das Material auslöste, auf die Dauer nicht entziehen.

Wenn die Arbeit mit dem Spitzmeißel soweit gediehen war, daß die großen Umrisse zur Geltung kamen, dann nahm der Plastiker das Zahneisen zur Hand. Von der Rohform (der Bosse) aus schritt nun die Ausführung in vermindertem Tempo weiter. Jetzt galt es, die einzelnen Kuben deutlicher zu umreißen und die Tiefen festzulegen. Die letzte Arbeitsetappe war das Ausschaffen der rohen Oberfläche mit Hilfe des flachen Meißels. Im Gegensatz zum Marmor kann der Sandstein nicht poliert werden, was das Abgestumpftsein gegenüber dem Licht mit sich bringt. Auch nach der Glättung bleibt der Stein rauh, erst die Übermalung ebnet die oberste Schicht. Das Holz eignet sich sehr gut für einen Überzug mit Leinwand oder Farbe, während neben direktem Auftrag der Sandstein in der Regel zuerst mit einem leichten Kalkverputz oder mit Kalkfarbe überstrichen werden mußte, damit die Farben besser halten. Die Münsterplastiken sind mit einer dem Sandstein entsprechenden Farbe überzogen, wohl zum Schutz gegen die Witterung. Eine koloristische Bemalung würde den klaren Steinformen nicht angestanden haben, und es kann in der Regel festgestellt werden, daß überall dort, wo Material und Form einander nahestehen, die Polychromie zurücktritt. Die andern Plastiken aus Sandstein, so die Jakobusfigur und die Madonna vom Spalentor weisen deutliche Reste eines messerdünnen Anstriches auf, mit dem die Bildwerke ursprünglich ganz überdeckt waren.

Die bescheidenen technischen Mittel, die der Steinbildhauer braucht, spiegeln sich in den ruhigen Formen wieder. Der Zusammenhang zwischen

den Werkzeugen und der plastischen Formenwelt ist wiederum kein ausschließlich technischer, sondern ein geistiger. Der Werkstoff bestimmt die Art der Bearbeitungsmittel: ein so rauher und stumpfer Werkstoff wie der Sandstein läßt ein Behauen mit scharfgeschliffenemFlacheisen nicht zu, erst das abgebrauchtere Eisen gestattet eine schöne und steinechte Meißelarbeit. Wo das Werkzeug zur Geltung kommt, geschieht dies nie aus rein technischen Erwägungen heraus, sondern immer aus dem Widerspiel von Werkstoff und Kunstwollen.

Über die Beschaffenheit und das Vorkommen des Sandsteins ist kurz einiges zu sagen. Da für die künstlerische Form nicht die mikroskopische und chemische Zusammensetzung wichtig ist, indem man – was der Methode von Semper entsprochen hätte – die formale Lösung des Kunstwerkes auf technologische Beschaffenheit zurückführt, versuchen wir die geistigen Momente aus diesem Material herauszulesen. Die mineralogischen Bestandteile und Eigenheiten sind also nur so weit wichtig, als sie Ausgangspunkte für eine formale Inspiration sein können.

Es genügt deshalb zu wissen, daß die kleinsten Partikel des Sandsteins die verschieden großen Körner sind, die durch Verkittung zu einer mehr oder weniger festen Masse zusammengeschlossen werden. Fährt man mit dem Finger über den Stein, so lösen sich auch bei sehr geringem Druck einzelne feine Körner ab. Die Kompaktität des Stoffes ist deshalb gering und zwingt geradezu zu einem Zusammenhalten der Formen. Der Sandstein, der für die Plastiken in Basel verwendet worden ist, stammt aus dem Wiesental, wo man seit früher Zeit den Werkstoff für Kirchen und andere Bauten herholte. Die wichtigsten Steinbrüche befinden sich in Hauingen und Steinen. Lange Zeit wurde auch im Meyenbühl bei Riehen Sandstein gewonnen. Es handelt sich bei diesem Stein um einen grau- bis violettroten Quarzsandstein, der die geologische Bezeichnung «Bunter Sandstein» (Trias) trägt. Heute wird dieses Material kaum mehr verwendet und geschätzt, da es den Anforderungen der Gegenwart nicht gerecht werden kann. Zähere und rationellere Werkstoffe sind an dessen Stelle getreten. Der Buntsandstein hat etwas Ursprüngliches an sich, er ist naturhaft und anspruchslos, hält der nassen Witterung aber nicht allzulange stand.

DER WERKSTOFF BEI TILMANN RIEMENSCHNEIDER UND ADAM KRAFFT

Der geistige Wert, den wir dem Material zuschreiben, konnte bisher vielleicht nicht, wie es wünschbar gewesen wäre, zu Wort kommen. Das lag vor allem am kunstgeschichtlichen Gegenstand. Es standen bis jetzt in der Regel nur einzelne plastische Figuren zur Verfügung, die es nicht erlaubten, ein szenisches Ganzes mit dem Werkstoff in Verbindung zu bringen. Dies ist erst an Hand größerer plastischer Kompositionen möglich, denen eine bestimmte Handlung zugrunde liegt: eine Himmelfahrt, eine Grablegung usw.

Das Inhaltliche und das Formale im Zusammenhang mit dem Material zu sehen, wird die Aufgabe der kommenden Betrachtungen sein. Daß ein Werkstoff für eine besondere Aufgabe je nach Eignung gewählt wird, ist selbstverständlich. Ein Grabmal aus Holz erscheint uns widersinnig. Vereinzelt wird wohl auch ein Holzgrabmal geschaffen worden sein; daß man aber davon abkam, ist leicht verständlich. Die Frage ist, ob wirklich nur die technischen Überlegungen – in diesem Falle die Dauerhaftigkeit des Steins für das Denkmal eines Toten – entscheidend sind, oder ob nicht stillschweigend ein anderer Gedanke mit eine Rolle spielt, nämlich die Vorstellung, daß das warme Holz einen Grad von organischem Leben besitzt, der dem Sinn des Grabmals innerlich widersprechen würde. Die Grenze kann auch hier sicher nicht straff gezogen werden; das eine wird notwendigerweise mit dem andern zusammenhängen, eine Beobachtung, die wir nicht nur hier, sondern im Leben überhaupt machen können. Wir dürfen deshalb besonders bei Kunstwerken den Werkstoff nicht allein auf den Gebrauchszweck hin ausgewählt sehen, sondern wir müssen uns vorstellen, wie der Künstler seinen Stoff gerade auf das Inhaltliche seines Werkes hin prüft. Es sind nun vor allem zwei spätgotische Meister, in deren Werken sich alles über den Werkstoff Gesagte am lebendigsten zu bestätigen scheint: Tilmann Riemenschneider (1460–1531) und Adam Krafft (wahrscheinlich 1460–1508/09).

Bei ihnen werden wir ohne die Berücksichtigung des bildnerischen Materials mit der Formanalyse nie auskommen, wenn es darum geht, den tiefen Sinn dieser plastischen Werke zu erschließen.

Von den Werken, die in den vorausgegangenen Kapiteln besprochen wurden, bis zu Riemenschneider und Krafft scheint ein weiter Weg. Es gibt verschiedene Gründe, die diesen Übergang rechtfertigen. In der vollkommenen Meisterschaft setzten sich die beiden Spätgotiker noch lange nicht über das Material hinweg, im Gegenteil, es hat den Anschein, daß sie ohne das Einfühlen in den Werkstoff gar nicht hätten arbeiten können.

Zudem hat Riemenschneider in verschiedenen Werkstoffen gearbeitet, und es läßt sich deshalb besonders gut das Abfärben des einen Werkstiles auf einen andern feststellen. Das Material, das ihm am besten gelegen war, ist ohne Zweifel das Holz. Das schließt bei der großen Einfühlungsgabe in das Materiale überhaupt nicht aus, daß er nicht auch bei den andern Werkstoffen eine formale Anlehnung an deren Eigentümlichkeiten gesucht hat. Der Marmor fällt bei der nachfolgenden Untersuchung außer Betracht, da es hier vor allem um die Gegensätzlichkeit von Holz und Sandstein geht. Er hat besonders zu klaren, lichtempfindlichen und edlen Formen Anlaß gegeben – aber ein eigentliches Besinnen auf dieses Material ist nicht vorhanden. Riemenschneider bleibt in seinem ganzen Schaffen Künstlerindividuum, d. h. er kann sich viel selbständiger in den Werkstoff einleben, als es etwa ein Künstler zu Anfang des Jahrhunderts gekonnt. Wenn er sich in einen Werkstoff vertieft, so geschieht es nicht in der Art der Aufnahme eines in seiner Zeit üblichen »Werkstiles«, sondern er erfand ihn aus eigenem Antrieb heraus. Sein Stil ist also kein werkstofflicher Zeitstil, sondern ein werkstofflicher Persönlichkeitsstil.

Dann ist interessant, wie bei Riemenschneider sich Thema und Werkstoff zu einer Einheit zusammenschließen, was in der vorausgegangenen Epoche nie in diesem Ausmaß der Fall sein konnte. Es ist sicher nicht bloßer Zufall, wenn die Himmelfahrt der Maria aus Holz, die Szene nach der Kreuzabnahme aus Stein geschaffen wurden. Es erweist sich auch hier die Tatsache als wichtig, daß es nicht die geringsten künstlerischen Leistungen sind, bei denen man sich für die Form auf das Material berufen muß; sondern gerade in den

Meisterwerken wird der Zusammenhang zwischen dem Werkstofflichen und dem Formalen wichtig. Es wurde schon erwähnt, daß es eine künstlerische Stufe gibt, wo sich beide Teile besonders eng zu verbinden scheinen und wo ein gewisser Höhepunkt erreicht ist. Dies trifft für den Nürnberger und den Würzburger Meister in hohem Maße zu. Mit Hilfe der an einfachen Beispielen gewonnenen Resultate soll gezeigt werden, wie die letzte Faser dieser Werke unter dem Einfluß des Materials steht. Wir erfahren dabei nicht nur über die Form Wesentliches, sondern können auch, vermöge der sinnbildlichen Auseinandersetzung zwischen Mensch und Material, das Wesen des Künstlers selbst erfassen. Der gotische Dom sprach von seinem Volk und seiner Zeit; er führte vor Augen, wie sich der damalige Mensch, immer als Teil eines Kollektivismus, dem Leben gegenüber verhalten hat. Anders spricht sich in seinem Werk Riemenschneider aus, mehr als Einzelmensch als in Form eines Gliedes des Volkes. Die Kunstgraphologie – wie man diese Methode der Erschließung der seelischen Haltung des Künstlers auf Grund seines Werkes nennen könnte – dient vor allem der Formerkenntnis. Die Psychologie ist hier nur Mittel zum Zweck, nicht Selbstzweck.

Daß es nicht angeht, alles was uns das Werk gibt, auf den Werkstoff zurückzuführen, ist selbstverständlich, da man sich aber in der Regel daran gewöhnt hat, das Werkstoffliche zu übersehen, wird das Hervorheben dieser Zusammenhänge nicht von Schaden sein. Für die zu besprechenden Kunstwerke bleibt auffallend, daß Material und Form aufs engste zusammengehen, so daß das Wesentliche der Form sich mit dem für den Stein oder das Holz Typischen deckt.

Weggelassen werden alle andern außerformalen Einflüsse, die Entwicklung des Riemenschneiderschen Stils und des Zeitstils, so wie es die vorliegende Untersuchung verlangt. Wieder wird mit Vergleichen gearbeitet, wobei der formale Unterschied gleichzeitig auch einen thematischen mit sich bringt; denn bereits hier fallen die Stein- und Holzbildwerke auseinander. Es kann nicht eine Himmelfahrt in Stein mit einer solchen in Holz verglichen werden, weil es gerade für das schwere Steinmaterial wichtig ist, daß es ein derartiges Bildthema nicht liebt. So kommt man denn auf das Inhaltliche, das dem Stein gemäß ist: eine Grablegung, eine Kreuztragung

oder auf das Motiv der Waage. Das letztere Thema bringt einen neuen Bildgegenstand, der in Relation mit dem Werkstoff steht, was später gezeigt werden soll.

Als schönstes Musterbeispiel für die Schnitzkunst wurde der Creglinger Marienaltar von Riemenschneider gewählt, dem eine Gruppe von Steinbildwerken entgegengestellt wird, aus der vor allem ein spätes Werk von Riemenschneider, die Beweinung Christi, hervorragt, während die Reliefs von Adam Krafft als weitere Beispiele für den «Steinstil» gelten mögen. Dem Creglingeraltar wären ähnliche Werke aus Holz an die Seite zu stellen, etwa der Krakauer Hochaltar von Veit Stoß oder der St. Wolfgangaltar von Michael Pacher; da sich aber das Problem weitgehend auf Riemenschneider konzentriert, muß davon abgesehen werden, das Thema weiter zu fassen.

Es seien der Übersicht wegen die einzelnen Werke mit den notwendigen Anmerkungen hier aufgestellt:

Tilmann Riemenschneider: Creglinger Mariä-Himmelfahrtsaltar. Um 1506.
Material: Lindenholz, für die architektonischen Teile leicht rötliches Föhrenholz.
Maße: Höhe mit Altartisch ca. 10 m, Breite 3,72 m.

Tilmann Riemenschneider: Maidbronner Beweinungsaltar. 1519–25.
Material: Grauer Sandstein.
Maße: Höhe 2,05 m, Breite 1,66 m.
Das obere Drittel der Steintafel mit den Engeln ist Gehilfenarbeit.

Adam Krafft: Kreuzwegstationen auf dem Johanniskirchhof. 1508–10.
(Durch Kopien ersetzt; die stark verwitterten Originale befinden sich im Germanischen Museum in Nürnberg.)
Material: Sandstein.

Adam Krafft: Stadtwaage. 1497. Nürnberg.
Material: Sandstein.

Von den beiden Meistern hat vor allem Tilmann Riemenschneider einen vorzüglichen Forscher gefunden, der sich mit seinen Werken eingehend be-

faßt hat: Justus Bier[1]. Von Krafft[2] sind nur Werke in Stein geschaffen worden, während sich Riemenschneider in Holz, Sandstein und Marmor versucht hat.

Der Creglingeraltar und die Maidbronner Beweinung (Abb. 45 und 46) gehen in ihrem Formcharakter derart auseinander, daß die Frage nach den Gründen dieser Erscheinungen berechtigt ist. Wenn neben dem letzteren Werk die Krafftschen Steinreliefs aufgestellt werden, so wird sich ein gemeinsamer Zug ablesen lassen, der allen plastischen Arbeiten in Stein sein Gepräge verleiht: es ist die Klarheit der Formen und des Aufbaus, das Für-sich-sein der Figuren und die Zurückhaltung in der Schilderung der Einzelheiten und des Dekorativen. Zum Wesen des Creglingeraltars gehört, daß er von all dem das Gegenteil gibt. Die erreichte Einheitlichkeit der Formgebung hier wie dort wird nur dann erklärlich, wenn man die stille Übereinkunft mit dem Werkstofflichen zu sehen versteht.

Der sinnbildliche Ausdruck des Leichten, Bewegten und Momentanen ist der Himmelfahrtsdarstellung eigen, und er findet seine gültige Verwirklichung im zentralen Motiv der entschwebenden Madonna. Die Glaubhaftigkeit des Geschehens packt uns. In der Mitte, wenig über den Köpfen der vordersten Jünger, die in zwei Gruppen rechts und links geteilt sind, wird Maria von Engeln getragen. Seltsam ist, daß die Hauptfigur selbst bewegungsarm erscheint. Man könnte eine Erklärung darin sehen, daß erstens das Getragenwerden sich mit dem Holz sehr gut vereinbaren läßt (der Stein trägt selbst), zweitens genügt die Assoziation des an sich leichten Stoffes, wobei wieder an die Potenzierung zu denken ist, um uns den Eindruck des Entschwebens ohne weiteres Zutun anschaulich zu machen. Wenn der Begriff der Momentaufnahme gestattet ist, hier würde er sich anwenden lassen; denn was sich vollzieht, ist ein augenblicklicher Vorgang. Symbol- und Zeitwert fallen zusammen. Die Engel sind so angeordnet, daß sie den Umriß der entschwebenden Gestalt verwischen, so daß sich nirgends eine be-

[1] Justus Bier: Tilmann Riemenschneider. Die frühen Werke. Verlagsdruckerei Würzburg GmbH. 1925. – Tilmann Riemenschneider. Die reifen Werke. Dr. Filser Verlag GmbH. Augsburg 1930. – Tilmann Riemenschneider. Ein Gedenkbuch. Dr. Benno Filser Verlag GmbH. Augsburg 1931 (Neuausgabe: Schroll, Wien 1936).

[2] Dorothea Stern: Der Nürnberger Bildhauer Adam Krafft. Straßburg 1916.

grenzende Linie fassen läßt. Begrenzung aber ist gleich Bewegungshemmung. Im gleichen Sinne in Unruhe geraten erscheinen die überraschten Jünger. Über die Köpfe flutet, vorne am stärksten, gegen hinten schwächer werdend, wie ein Wellenmeer die Bewegung. Verfolgt man den Bewegungsstrom: er fängt in den obern Köpfen der beiden Gruppen links und rechts an, wächst gegen unten in die Mitte und treibt dann spontan in das leere Raumfeld, um in einem geschlossenen Zug die Marienfigur gleichsam nach oben zu treiben. Typisch ist die flächige Anordnung der Jünger, die Schichtung nach oben mehr als nach hinten, so daß nicht der einzelne Körper sichtbar wird, sondern allein die seelisch geladenen Gesichter der erstaunten Männer. Das ist eines der wichtigsten Merkmale der Holzplastik, daß sie nicht Körper, sondern die ausdrucksvollen Köpfe gibt, daß die Figuren nicht nebeneinander, sondern in einer die Fläche ausfüllenden Aufteilung gezeigt werden. Bleiben wir aber bei der Gestalt der Maria, so ist zu erkennen, wie allein der Kopf im Umriß faßbar ist; faßbar wäre, wenn nicht bereits diese ganze Partie des Körpers leicht in das Halbdunkel des Rankengehäuses hinüberspielen würde. Das Emporsteigen erfährt dadurch eine ungemein reizvolle Unterstützung. Und der Engel zu Füßen Marias – hebt er nicht durch die schräge, propellerartige Haltung der Flügel jede Horizontale auf? Auf diese Weise ist ein weiterer Beitrag zum Thema des «Gewichtslosen» gegeben. Es würde sich die Mühe lohnen, die einzelnen Formteile unter dem Gesichtspunkt des symbolischen Wertes des Leichten und Aktiven hervorzuheben. Es wären zu nennen die reichen Spielformen der Falten, die vielfältigen Abwandlungen der Gesichter, das krause Durcheinander der Haare und das variationsreiche Aufleben der Hände. Eine vollständige Analyse zu geben, kann hier nicht die Aufgabe sein; es geht darum, das Wesentliche der Form hervorzuheben, das in Analogie zum Werkstofflichen des Holzes steht. Wer unter einem Faltental oder Faltensteg das Material nicht sehen kann, für den ist die Gestaltung nicht mehr als Schema und Schablone. Der Gestaltungswert äußert sich besonders in den vorher erwähnten Detailformen. Von der vegetabilen Kraft zeugt das verschlungene Rankenwerk, das kein Ende zu finden scheint, nicht weniger als die Gewänder, die voll Leben sind. Unarchitektonisch ist die zentrale Figur, die in der

Luft schwebt, und wenn man die Nachfolger Christi auf ihre körperliche Haltung hin untersucht, so wird es schwer sein, festzustellen, ob sie stehen oder knien. Das Gewand dominiert und verdeckt jede Stellung, abgesehen davon, daß die einzelnen Rasenstücke keinen Boden abgeben, auf dem sich stehen läßt. Auflockerung und Gelöstheit kommen der starken Rhythmisierung von Gewand und Figuren entgegen; und wo die Kleinteiligkeit der Formen vorherrscht, da ist auch das Kubische, in dem die reinste plastische Verkörperung zu sehen ist, nicht möglich. Das Durchbrochensein, das in der Haar- und Gewandbehandlung auffällt, dokumentiert sich, auf das Räumliche übertragen, in der gotischen Fensterzone im Hintergrund. (Wenn man einen Beleg für den gotischen Geist dieses Werkes sucht, dann kann man ihn hier finden.)

Der Stimmungswert des Materials ist nicht nur von der räumlichen Atmosphäre abhängig, er hat sich in dem Durchblutetsein der Figuren und in der «Wärme» der Formen ausgesprochen. Wie das Licht mitmacht und wie die rohe Struktur des Holzes den Bewegungsreichtum fördert, davon gibt leider die Photographie sehr wenig. (Das «Rampenlicht» ist nicht ehrlich.) Wie weit Riemenschneider mit dem Außenlicht gerechnete hat, ist nicht leicht zu sagen. Bestimmt hat er, entsprechend der Empfindsamkeit für subtile Formen und die Oberflächenwirkung des weißen Lindenholzes, ein besonderes Verständnis für die Licht- und Schatteneffekte bewiesen. Wölfflin[1] hat darauf aufmerksam gemacht, daß das Malerische und das Farbige nicht zusammenfallen. «Die Bemalung der antiken Plastik verschwindet in dem Moment, als die Kunst malerisch wird, d. h. als man glaubte auf die Wirkung von Licht und Schatten sich verlassen zu dürfen.» Den gleichen Fall haben wir hier. Die Malerei hat Licht und Schatten in sich selbst, während die Plastik es von außen aufnimmt. Die bemalte Skulptur arbeitet nicht in dem Maße mit dem Außenlicht, weil bei ihr ein Minimum von Helligkeit genügt, um die mit lokalen Farben versehenen plastischen Elemente zu modellieren. Dagegen braucht nun die unbemalte Plastik die Beleuchtung von außen, um die Körperlichkeit zu betonen. Die Abhängigkeit vom Kolorit mußte

[1] H. Wölfflin: Renaissance und Barock. München. F. Bruckmann 1926. S. 26. Vierte Auflage.

sich auf die Dauer für die plastische Kunst nachteilig auswirken, weil mit Mitteln gearbeitet wurde, die der Flächenkunst entnommen waren. Riemenschneider steht nicht im Gegensatz zu der ausgesprochenen Farbigkeit seiner Zeit, wie sie sich in den stark vergoldeten und bemalten Altarwerken manifestiert; er erreicht eine Steigerung des «Malerischen» in der Plastik mit den für diese Kunstgattung gemäßen Hilfsmitteln. Es war im theoretischen Abschnitt über Form und Materie die Rede davon, daß in einer solchen geistigen Haltung unbewußt die geistesgeschichtliche Auseinandersetzung zwischen Glauben und Menschsein enthalten ist. Die Reformation schimmert durch; denn von Riemenschneider wissen wir, daß er es mit den Aufständischen gehalten hat[1]. Er widersetzte sich den Forderungen des Bischofs, der verlangte, daß er seine Reisigen gegen die Bauern ins Feld schikken sollte. Seine religiöse Einstellung, die uns in den Werken entgegentritt, zeichnet sich durch «ganz innerliche schlichte Frömmigkeit, die unmittelbar aus dem Wort Christi schöpft», aus. Man kann die Dinge nüchterner nehmen und es bei der Feststellung bewenden lassen, daß der Verzicht auf die Fassung der künstlerischen Einstellung entspricht. Indessen ist jedes neue Verhältnis zum Material das Sichtbarwerden einer neuen Geistigkeit. Jede Form muß auf ihren Inhalt hin gesehen werden, wenn sie verstanden werden will.

Kehren wir zur Rolle des Lichts im Creglingeraltar zurück. In kleinen Fetzen huschen die Lichtreflexe über die plastischen Erscheinungen hinweg; kaum angenommen, werden sie weitergespielt. Sie finden keine großen Flächen vor, auf denen sie ausruhen können. Das Holz nimmt das Licht wohl an, aber es saugt es nicht auf wie etwa der rohe Sandstein.

Die Faserung steht unter einem ähnlichen Zeichen. Sie ist leider in keiner Gesamtabbildung sichtbar, aber man kann auf Grund von Detailaufnahmen, wie dem Selbstbildnis aus der rechten Fußnische und dem Kopf der Himmelfahrtsmaria des gleichen Altars (Abb. 47 und 48), das Mitlaufen des Holzes sich vorstellen. In diesem Bildnis sieht man wie das Gesichtes von den zarten Holzfasern durchfurcht wird. Es ist, als hätte das Holz einen Atem. Die leicht lavierten Pupillen sind übrigens die einzige Zutat mit dem Pinsel,

[1] Bier: III. S. 13 und 14.

die sich der Bildschnitzer gestattet hat. An den Lippen und andern kleinen markanten Stellen kommen Lavierungen noch vor, sonst ist nichts zu sehen, als das «schneeigweiße» und dennoch warme Lindenholz. Das Einiggehen der künstlerischen Form mit dem Werkstoff galt es beim Altar von Creglingen nachzuweisen. Bis in das Inhaltliche hinein hat sich das bildsame Material des Holzes geltend gemacht, und es wurde in jedem Formteil stillschweigend mitgesehen.

Vom gleichen Meister steht nun zum Vergleich ein Gegenstück aus Sandstein zur Verfügung, anhand dessen die formalen und inhaltlichen Unterschiede, die im Zusammenhang mit dem artverschiedenen Werkstoff stehen, erst recht deutlich werden. Der Beschauer hat sich bereits daran gewöhnt, eine Korrektur, die das Licht betrifft, in der Abbildung vorzunehmen. Eine weitere Verbesserung kommt hier hinzu. Die nicht von Riemenschneider stammende obere Zone mit den Engeln und den Kreuzen stört den Gesamteindruck des Werkes empfindlich. Es ist sicher anzunehmen, daß die obere Partie nicht von Riemenschneider stammt, weil da ein Mißverhältnis zwischen Werkstoff und Form auffallend ist. Es ist eine armselige Gehilfenarbeit, wofür die plumpen und sinnwidrigen Flügelgestalten und die gedärmartigen Felsen rechts und links bürgen.

Unser Interesse richtet sich demnach ausschließlich auf die untere Figurenzone, die schon dadurch gegen oben abgeschlossen wirkt, da die Köpfe der hinteren Gestalten eine Horizontale bilden.

Das zentrale Motiv des toten Christus bestimmt das Wesen dieser Reliefdarstellung. Der Leichnam befindet sich im Vordergrund in der Mitte, die Beine horizontal gelagert, der Oberkörper aufrecht, gestützt von Nikodemus, der zu seiner Rechten steht. Der linke Arm des Toten wird von der hinten knienden Maria hochgehalten. Um diese Dreiergruppe stehen weitere sechs Figuren, von denen die äußersten, zwei Frauen, sich nach der Seite abwenden.

Das Thema kann als ausgesprochener Inbegriff des Schweren, Unbeweglichen und «Toten» betrachtet werden. War es im Altar aus Holz, die diesem Material innerlich verwandte Darstellung der Himmelfahrt, das Motiv des Leichten, Veränderlichen und Momentanen, so stimmt das Hauptthema der

Beweinung des toten Heilands mit den sinnbildlichen Werten des Steins überein. Es ist sicher nicht Zufall, daß Bildinhalt und Material so eng zusammengehen. Die Lage, die dadurch geschaffen wird, bringt alle Vorteile für eine einheitliche Lösung der formalen Aufgabe mit sich, die durch Riemenschneider erreicht wurde, weil er den Gleichklang von Form und Material empfunden hat.

Das Zusammensinken des toten Körpers, wie der rechte Arm und der Kopf lotrecht fallen – dazu war der schwere Sandstein das ideale Material. Nikodemus, der den Oberkörper des Toten aufrecht hält, veranschaulicht in der stützenden Haltung die Schwerkraft des Leichnams. Man wird sich fragen, wie Riemenschneider das Problem gelöst hätte, wenn er es anstatt in Stein in Holz hätte schaffen müssen. Nun besitzen wir in der Tat eine Beweinungsszene aus Holz von der Hand des Meisters, die deutlich werden läßt, wie anders die Formgebung sein muß, wenn der Künstler dem Werkstoff geistig gerecht werden will. In der Universitäts-Sammlung zu Würzburg befindet sich dieses Werk, in dem Bier[1] eine der «glücklichsten eigenhändigen Arbeiten Riemenschneiders» sieht. Das erhaltene Stück mit der Dreiergruppe ist früher entstanden als der Maidbronneraltar, der als letztes Werk des Würzburger Meisters gilt. Daß das gleiche Thema so viel Jahre nachher nochmals aufgegriffen wurde, hat eine bestimmte Bewandtnis: im ersten Werk kam er nicht ans Ziel. Erst in Stein schien ihm die Erfüllung der Form möglich, und wenn man diese beiden Werke nebeneinander hält, so wird man Riemenschneider zustimmen müssen. Im frühen Werk ist alles in die Fläche gelegt: die Figuren, die Gewänder und der Boden. Maria schwebt gleichsam über dem Toten, und auch dieser selbst entbehrt der Schwere. Die Stellung Johannes' ist unbestimmt, teils kniet er zu seiten, teils hinter dem Leichnam, so daß es nicht klar zum Ausdruck kommt, wie er den Toten aufrecht hält. Der steinerne Nikodemus stemmt gegen den wirklich zusammenfallenden Körper Christi richtig an, während Johannes von dem allem nichts zu erkennen gibt. Man wird nicht behaupten können, daß das nicht Form ist, was sich in diesen Momenten geoffenbart hat. Und den Anlaß zu dieser Unterschiedlichkeit gab der Werkstoff, nicht ausschließlich,

[1] Bier: II. S. 157 und Taf. 139.

aber sicher im wesentlichen. Erst der Sandstein ermöglichte die dem Inhalt gemäße Formgebung.

Wer diesen Fall stilgeschichtlich sieht, wird auf den Unterschied zwischen Früh- und Spätwerk hinweisen. Sicher ist auch diese Erklärung richtig, aber sie gibt nicht alles, was zum Verständnis der Formdifferenzen notwendig ist. Die gleichen Unterscheidungsmerkmale zwischen Holz- und Steinformen lassen sich bei gleichzeitigen Werken, den Münnerstädter Skulpturen (1491/92) und Adam und Eva von der Marienkapelle (1491/93) beobachten. Ebenso wie der Symbolwert des gewichtigen Stoffes formaler Ausdruck geworden ist, so hat der Gestaltungswert mitgesprochen.

Die Himmelfahrt von Creglingen setzt sich aus drei großen Massen zusammen: den beiden Jüngergruppen und der Engel-Mariengruppe. In Stein sind es isolierte Gestalten; und wenn zuerst von einer Dreiergruppe (Christus, Maria, Nikodemus) die Rede war, so stimmt dies nur bedingt: stärker als die Bindungen von Figur zu Figur sind die trennenden Momente; der Takt, nicht der Rhythmus. Die Bewegung wird aufgehalten, sie muß in jeder «Statue» neu beginnen, um sich in ihr selbst totzulaufen. Mit andern Worten: das Hauptgewicht liegt im Bewegungslosen. Wären die einzelnen Formen abwechslungsreicher, dann ergäbe sich die Vitalität ohne weiteres. Doch lassen sich eine Reihe formaler Bestandteile aufzählen, die für das Stereotype des Reliefs zeugen. Man beachte, wie zum Beispiel der rechtwinklige Arm immer wieder vorkommt, wie jedes Gesicht dem andern ähnlich sieht und nur die Haartracht und Kopfbekleidung variiert werden, wie Maria und Magdalena (mit dem Salbgefäß) in ihrer Stellung spiegelbildlich zueinander stehen, und wie ornamental die Gewandknitterungen sind. Der ganze Formenschatz läßt sich auf wenige Grundtypen reduzieren. Das klingt alles beinahe negativ. Was läßt sich an Positivem erwähnen? In dem Abgeschiedensein jeder Figur für sich erhält die Trauer einen wahren Wert. Dann stehen die klaren, tektonischen Formen dem plastischen Charakter näher als die malerischen und kleinteiligen des Creglingeraltars. In der Plastik herrscht, je mehr sie das ihr Eigentümliche erstrebt, die Tendenz zum freien Standbild. Die einzelnen Maidbronner Gestalten sind auf dem Weg dazu. Die Holzstatue kann stehen, auch wenn sie nicht vollplastisch ist. Dieser

Umstand führt dazu, daß eine große Sorglosigkeit gegenüber dem Standmotiv Gewohnheit geworden ist. Mangel an Plastizität und Bretthaftigkeit stehen diesen Beweinungsfiguren fern, während wir sie bei den Werken aus Holz angetroffen haben. Die Figuren sind nicht in Obersicht gegeben, sondern es lassen sich deutlich zwei Bildebenen feststellen, eine vordere mit den Hauptgestalten, eine hintere mit den Umstehenden. Der Raum wird nicht mit illusionistischen Mitteln erschlossen wie im Himmelfahrtsaltar.

Dieser klare Aufbau im Räumlichen findet in der Verdeutlichung des Stehens eine Parallele. Bei Nikodemus kann vom vortretenden Fuß (mit der typischen Rundkappe) bis hinauf zum Oberkörper das Konstruktive der Stellung sichtbar werden. Selbst dort, wo nur Teile des Oberkörpers gesehen werden können, erlaubt uns diese Partie, die Gesamthaltung der Trauernden zu rekonstruieren. Diese Logik fehlte den Creglinger Gestalten. Man wußte oft nicht, ob sie stehen oder knien.

Betrachtet man die Einzelheiten, so fallen die stumpfen und runden Formen auf. Der Kopfumriß der knienden Maria ist ein Kreisabschnitt. Bildgegenstände, die spitzig oder kantig sind, wie zum Beispiel die Hände, werden unterdrückt, und wenn sie vorkommen, dann sind sie ein Symbol des Schweren im kleinen, etwa die Rechte Marias, die des Toten Hand hochhält. Ganz anders der Schnitzaltar. Es «züngeln» die flammenartigen Hände. Dies geschieht auch da, wo sie ein Buch halten oder gefaltet sind. Die Gewänder machen dieses Aufflackern mit, sie sind reich an Umschlagsäumen und aufgelockerten Falten. Wenn man im Maidbronner Altar ein treffliches Gegenstück dazu sucht, so braucht man nur die Rückenlinie des Nikodemus zu verfolgen. Vom Hinterkopf bis an den Boden fällt das Gewand in einem Zug. Dem Gesetz der Schwere gehorchend breitet sich der Mantelsaum schwerfällig auf der Erde aus, die eine Ebene ist und nicht ein unfaßbares Auf und Ab wie in Creglingen. Der formale Leitgedanke wiederholt sich in den nebensächlichsten Objekten; auch sie entsagen dem «Fallen» nicht.

Wie verhält es sich in bezug auf das Zeitmoment? Der tote Körper ist in eine Lage gebracht, die als bequeme Ruhestellung angesprochen werden kann. An und für sich ist das Leblose allein für eine passive Bewegung des Zusammensinkens zu haben. Die umstehenden Menschen verharren in einer

Ausgangs- oder Endhaltung, so daß in ihnen die Versteinerung in Erscheinung tritt. Die Selbständigkeit der einzelnen Gestalt wirkt der Rhythmisierung und Lebendigkeit sehr stark entgegen.

Was den Stimmungsgehalt anbetrifft, so steht er ebenfalls im Gegensatz zum Altar in Creglingen. Das Szenische beschränkt sich auf einen abstrakten Hintergrund. Das Zuviel an Kreuzen, Felsen und Engeln verträgt sich mit Zurückhaltung in der Figurenzone nicht. Die Waage von Nürnberg (Abb. 49) und die Kreuzwegstationen geben die kahle Wand und vermeiden jedes Beiwerk, was in Übereinstimmung mit der Kälte der Figurenszene steht. Das Licht, das in der Maidbronner Darstellung gleichsam in den großen Flächen gesammelt und zurückbehalten wird, ist nicht lebendig, sondern tot.

In einer summarischen Zusammenstellung wurde versucht, die wichtigsten Merkmale formaler Natur der Sandstein- und Holzbildhauerei übersichtlich darzustellen. Diese folgende Tabelle bildet eine Erweiterung der künstlerischen Werte im Hinblick auf plastische Szenen.

Tabelle 3

Die formalen Unterschiede zwischen kompositionellen Werken in Stein und Holz.

	Sandstein	*Holz*
Prinzipielle Formauffassung	Vereinfachung und Monumentalität Ruhe und Klarheit	Kleinteiligkeit und malerische Effekte Bewegungsreichtum
Gesamtanlage	Strenger und tektonischer Aufbau. Isolierung der Bildbestandteile. Breitformat	Aufgelöstere Ordnung Hochformat
Verhältnis der Teile zueinander	Taktmäßiges Absetzen der Figuren gegeneinander Figuren: Isolierung	Rhythmisierung der Teile. Verwischen der Konturlinien Figuren: Gruppierung
Rahmung	Zurückhaltung im Beiwerk. Klare Begrenzung nach außen	Dekorativer Reichtum (Rankenwerk) Weiterspielen der Formen

	Sandstein	*Holz*
Raum	Abstraktion und Kälte	Intimität und Stimmung
Detailbehandlung	Kompaktes Zusammenfassen der Einzelheiten	Eingehen auf Einzelheiten und minutiöses Schildern des Zierlichen und Lebhaften

Auch hinter dem Meisterwerk der Nürnberger Stadtwaage steckt das Erlebnis des Materials, des Steins. Wer den Versuch macht, das Ganze in Holz zu übertragen, wird einsehen, wie wichtig die Verbundenheit von Form und Material ist. Alle technischen Überlegungen treten hinter dem geistigen Anderssein zurück. Aus dem ins Monumentale gewachsenen Motiv der Waage würde in Holz ein unbeholfenes, ja kleinliches Figuren- und Formenspiel. Das Werk würde zum Krämerladen eines Kindes degradiert. Anlaß zum Auswägen gibt in erster Linie der schwere Stoff, der hier zum zentralen Gegenstand der Darstellung geworden ist.

In jeder gotischen Steinfigur kann man das Auswiegen der Kräfte von einer Mittelachse nach beiden Seiten hin beobachten. Die letzte Konsequenz einer solchen Ausgeglichenheit ist theoretisch die Symmetrie, die wohl nie ganz verlangt wird, die aber nicht selten durch eine vertikale Entsprechung der linken und der rechten Körperhälfte mit geringen Modifikationen angestrebt wird, wenn es gilt, das Statische der Plastik hervorzuheben. Meist zeigt der Körper an sich eine symmetrische Anordnung, während die Hände und Arme sowie andere plastische selbständige Bestandteile (Jesusknabe, Attribute usw.) asymmetrischen Charakter tragen. Gegenüber der Holzskulptur zeigt die Steinplatik sehr oft eine Hinneigung zur Ebenmäßigkeit. Um zwei in ihrem Aufbau verwandte Werke zu vergleichen, stellen wir das Rebecksche Epitaph von Krafft dem bekannten Creglinger Altar gegenüber. Das Werk aus Stein weist im Rahmenwerk wie im Hauptbild eine strenge symmetrische Anordnung auf. Die großen körperlichen Akzente sind an die Achsialität gebunden, nur die Details variieren. Auf den ersten Blick scheint der Marienaltar von Riemenschneider eben so stark von einer senkrechten Mittellinie abhängig, doch sind jene früher erwähnten Bewegungsmomente

weit mehr am Werk als der Wille zur Symmetrie. Man braucht nur die rhythmische Folge der Engel ins Auge zu fassen, gleichsam ihren Reigen um die Marienfigur, um einzusehen, daß es dem Bildschnitzer mehr auf die variable, nicht auf die gleichförmige Gestaltung ankommt. Die bestimmten horizontalen und vertikalen Linien sind verloren gegangen. Die beiden Köpfe der vordersten Jünger lassen sich nicht wie etwa diejenigen der Krönenden durch eine Waagrechte verbinden, sondern werden durch den Engel zu Füßen Marias in die Schräge gelegt. Es wurde bei diesen Gedanken von der Nürnberger Stadtwaage ausgegangen, und es wird nun auch verständlich, wie Krafft zu seinem Motiv kam. Der Waagebalken ist kaum sichtbar aus der Ebene gedreht, dagegen kommt nun im Thematischen das Gesetz des Wägens zu Wort. Aus den irrationalen Gewand- und Armformen, die in den Steinfiguren den Ausgleich zwischen der linken und der rechten Seite herstellten, sind richtige, handelnde Menschen geworden. Der eine ist Käufer, der andere Verkäufer, und in der Mitte steht als Lotrechte der «Abwägende». Bei den Steinplastiken konnte man im gleichen Sinne von gebendem und nehmendem Teil sprechen. Beide sind von einer neutralen Mitte abhängig. Die Figur in der Mitte unter der Waage wiederholt in ihrer Stellung den Vorgang der Gewichtsverteilung und gibt damit eine Bestätigung dafür, daß im Menschen selbst das Gesetz des Gleichgewichtes lebt. Die unmittelbar in die Höhe strebende Holzplastik (Maria vom Creglingeraltar) steht außerhalb dieser Probleme.

Wo eine symmetrische Anordnung gegeben ist, gibt die Steinplastik die reinere Lösung der formalen Aufgabe, während das Werk in Holz der wechselvollen Gestaltung treu bleibt.

Vom gleichen Geist «klassischer» Schönheit getragen sind die Krafftschen Reliefs mit den Kreuzwegstationen (Abb. 50). Wieder stimmt der szenische Gehalt mit dem Wesen des Sandsteins überein. Soweit es in der deutschen Formensprache möglich ist, hat der Bildhauer Maß und Geschlossenheit, Plastizität, das Große und Einfache erreicht. Für den antiken Menschen bleiben wohl noch manche Wünsche offen, für das Auge des nordischen Menschen wirkt ein Krafftsches Steinbildwerk harmonisch. Es soll auch hier mit einigen Stichworten auf das Wesentliche dieser Lei-

stungen, die wiederum mit dem Werkstoff in Beziehung gebracht werden, hingewiesen werden. Meist wird der kreuztragende Christus im Verein mit den rohen Kriegsknechten dargestellt. Von der weichen Sentimentalität, wie sie in den Schnitzwerken oft angeschlagen wird, spüren wir nichts, sondern Realität und Tragik treten unmittelbar in Erscheinung. Das Gewand, ein wahres Ausdrucksmittel spätgotischer Schnitzkunst, tritt zurück. Dafür wird nun das wuchtige Auftreten der gedrungenen Gestalten gezeigt. Bei Christus, der hier eine Ausnahme macht, indem er ein langes Gewand trägt, ist dagegen hinter dem Stoffumriß der Körper fühlbar. Den Falten kann die Aufgabe zufallen, einen Oberschenkel zu umreißen.

Alles geht im übrigen auf ein Stoßen, Stemmen, Ziehen, Lasten und Tragen hinaus, wogegen sich das beinahe zwangslose Geschehen in der Maria Himmelfahrt ohne viel Kraftaufwand vollzieht. Hinter dem ersten Kunstwerk ahnen wir die klobige Schwere und Widerstandskraft des Steins, hinter dem zweiten Werk die Leichtigkeit und Bildsamkeit des Holzes. Der Drang nach Klarheit ist so groß, daß gewisse «synkopische» Elemente in Kauf genommen werden. Armhaltung und Beinstellung wirken oft hart, und weil ganze Köpfe dargestellt werden sollen, so werden sie in die Lücken hineingezwängt. Die Verzerrtheit der Gesichter erklärt sich ebenfalls aus dem Material. Sobald das Typische und Insichruhende in den Physiognomien verlassen wird, setzt der harte Stein der weichen Modellierung der Gesichtszüge einen Widerstand entgegen. Da die feinen Nuancierungen nicht möglich sind, entstehen grobe und laute.

Zu Anfang des Jahrhunderts, wo das Bedürfnis nach psychisch betonten Gesichtern nicht so stark vorhanden war, bedeutete der Sandstein noch einen idealen Werkstoff. Jetzt, nachdem man in der Holzschnitzkunst so weit in der Darstellung des Psychischen im Antlitz gegangen war, konnte der Stein nicht mehr mithalten. Wenn er es dennoch versucht, so geschieht dies nur mit Gewalt, gleichsam durch «Zerreißen» des spröden Stoffes. Man wird bei allen Köpfen aus Stein die Beobachtung machen können, daß Mund und Augen «gesprengt» sind; es gibt hier keine wohlklingenden Übergänge, sondern nur steif abgesetzte plastische Erhebungen und Vertiefungen.

Man sehe sich auch die Helme an, um das Zurückgehen auf stereometri-

sche Formen zu erkennen: Kegelformen, Kugeln und ellipsenförmige Gebilde sind oft in einer unbekümmerten Offenheit verwendet. Nimmt man beides zusammen, die Einförmigkeit in der Kopfbedeckung und die Angestrengtheit der Gesichter, so wird man sich über die geistigen Grenzen des Steinmaterials klar. Da Krafft durchaus Steinplastiker war, bestand für ihn nicht wie für Riemenschneider die Möglichkeit, das wachgewordene Empfindungsleben im widerstandsarmen und «milden» Holz zu gestalten, sondern er mußte mit seinem Material zum Ziele kommen.

SCHLUSSBETRACHTUNG

Es wurde hier der Versuch gemacht, das Problem von Form und Material anhand der spätmittelalterlichen Plastik in großen Linien festzulegen. Wir haben uns dagegen zur Wehr gesetzt, daß es ein Privileg der Kunst sei, die werkstofflichen Gegebenheiten beiseite zu lassen.

Es wurde im Grunde nicht darnach gefragt, ob das Material die Form bestimmt, sondern was die Auseinandersetzung mit dem Werkstoff für Formgebung und Künstler bedeutet.

Es ist für jeden einzelnen Fall zu untersuchen, in welcher Relation der Arbeitsstoff und die künstlerische Leistung zueinander stehen, um auf diese Weise Aufschluß über die Auswertung der in jedem Werkstoff vorhandenen spezifischen Eigenschaften zu erhalten. Schwere, Struktur, Oberfläche und Farbe sind von Werkstoff zu Werkstoff verschieden und je nachdem als Ausgangsfaktoren für die Formgebung wichtig. Die Technik tritt hinter den geistigen Momenten des Materials weit zurück und hat nur auf dem Umweg über das «Sinnbildliche» einen entscheidenden Einfluß auf die Gestaltung.

Entsprechend dem geistigen Wert, den wir dem Material zuschreiben, glauben wir die besondere Stellung des 15. Jahrhunderts hervorgehoben zu haben. Zu keiner Zeit waren die Kräfte der Natur so sehr am Werk wie gerade damals, was nichts anderes heißt, als daß man sich über Sinn und Wesen des künstlerischen Materials Gedanken machte. Die Kunst der Plastik gibt den Beleg dafür, daß ein neues Verhältnis zur Materie schlechthin da ist. Am Anfang des Jahrhunderts ist es die in der Steinplastik sich geltend machende Verblockung.

Sie ist allein aus der Versenkung in das Stoffliche und aus dem Erlahmen des Formwillens zu verstehen, so daß es Zeit wurde, sich nach einem weicheren und gefügigeren Bildstoff umzusehen. Das ist dann auch geschehen. Nun wurde das Holz für lange Zeit der tonangebende plastische Werkstoff. Übrigens ist das Zurückgreifen auf das Elementar-Stoffliche zu Anfang des Jahrhunderts ein neues Atemholen. Aus diesem Aufgehen im Stofflichen

wurden neue Kräfte gewonnen. Ein analoger Vorgang kann in der Malerei beobachtet werden, wo eine frische Begeisterung für die Farbmaterie aufkommt (Witz, Lochner und die Niederländer).

Die volle Entfaltung des bildnerischen Schaffens in Holz war deshalb möglich, weil dieses Material dem deutschen Menschen aufs tiefste entsprach. Man gestatte das Wort eines Dichters anzuführen, das diesen Gedanken ausspricht:

Nicht in kalten Marmorsteinen,
nicht in Tempeln, dumpf und tot,
in den frischen Eichenhainen
webt und rauscht der deutsche Gott. (*Uhland*)

Betrachtet man die spätgotische Epoche als Ganzes, so ist für sie wesentlich, daß sie den beiden naturhaftesten Werkstoffen, dem Holz und dem Sandstein, den Vorrang gegeben hat. Der Ton, ein Allerweltsstoff ohne Charakter und der ideale Werkstoff auf dem Experimentierfeld des weichen Stils, der Prachtswerkstoff des Marmors und die überzeitlichen Metalle: sie alle spielen neben diesen beiden Werkstoffen eine nebensächlichere Rolle. Mit der Zeit bildet sich ein bestimmtes werkstoffliches Denken heran, dem auch das Entwerfen in Ton oder Plastilin sowie die zeitweilige Verwendung weniger üblicher Materialien nichts anhaben kann. Das bildnerische Gestalten des 15. Jahrhunderts verlegt sich immer mehr auf einen holzgemäßen Stil. In ihm kultiviert sich der für die Spätgotik auffällige Formenschatz des Vitalen, Wechselvollen und Naturhaften.

Die Milde der plastischen Formen, die malerische Eleganz und die funktionelle Geladenheit der spätgotischen Holzskulpturen sind ohne das Aufgehen im Holz nicht möglich. In den zungen- und talförmigen Ausbuchtungen, dem Bewegungsreichtum und den naturnahen Bildungen erkennt man die Anlehnung an den Werkstoff. Das Gewand löst sich vom Körper und bekommt ein eigenes Leben. Die Steinplastik ging immer auf das Zusammenreißen der Teile aus. Im Holz wird viel mehr gewagt. Was die Holzplastik an straffen Ordnungen entlehnt hatte, stammte nicht direkt aus der Baukunst, sondern wurde von der bauplastisch stärker orientierten

Steinbildhauerei übernommen, die aber bereits in dem Moment, wo das Weitergeben der Formen stattfand, vom alten Erbe vieles verbraucht hatte. So entfernt sich die Holzplastik immer mehr von der hohen Schule der Architektur, aus der alle Bildhauerei herkommt, und sie verfällt dem gelösten Stil, wie er in der Malerei, die nun die führende Kunstgattung geworden ist, dominiert. Die Holzskulptur übernimmt die Rolle einer Vermittlerin zwischen der Körper- und Flächenkunst.

Eine zeitliche Abgrenzung des «Holzstiles» läßt sich nicht leicht durchführen, da sich die einzelnen Kunstlandschaften in der Auswertung und Beibehaltung des holzgemäßen Stils verschieden verhalten. Im großen und ganzen wird das Denken in Holz die Zeit von 1430 bis 1510 umfassen. In dieser Epoche sind die geistigen Voraussetzungen geschaffen, die für ein Zustandekommen eines materialen Stiles notwendig sind. Was für die damalige Zeit vielleicht Selbstverständlichkeit war, nämlich das Festlegen des künstlerischen Formwillens in einem bestimmten Material, das scheint uns heute etwas Fremdartiges, ja Unmögliches. Aber so wie das kulturelle Denken von einer bestimmten Idee durchdrungen werden kann, so kann auch die bildnerische Vorstellung von einem Werkstoff «inspiriert» und beeinflußt werden. Die fast einseitige Bevorzugung des Holzes, die Natürlichkeit dieses Materials, das weite Verbreitungsgebiet und die mannigfaltige Verwendung, die es im gesamten Leben fand, dann vor allem auch die Aufgeschlossenheit der damaligen Menschen gegenüber der Naturwelt: das sind Gründe genug für ein stilistisches Formdenken in diesem geschätzten Werkstoff. Und wie viele Menschen hatten damals mit Holz zu tun, wie viele hatten das Handwerk des Schnitzers ausgeübt. Wenn man an die gewaltige Produktion denkt, an die Unmengen von Schnitzereien, die entstanden sind, dann ist man versucht zu glauben, daß das bildsame und rasch zu bearbeitende Holz mit eine Erklärung dafür abgibt. Hier spricht sich der Zeitwert aus, der zu den künstlerischen Werten des Materials gehört und von dem früher gesprochen wurde. Nie mehr hat in der deutschen Kunst, überhaupt in der Kunst der europäischen Völker, das Holz eine so hervorragende Rolle gespielt wie im bürgerlichen Spätmittelalter. Diese einmalige Stellung darf nicht übersehen werden.

Alle diese Tatsachen sind namhaft zu machen, wenn die künstlerischen Werte, die dem Material zugeschrieben worden sind, in die Form eingehen sollen. Die Grundeinteilung in die verschiedenen Werte (Symbol-, Gestaltungs-, Zeit-, Stimmungs- und Kultwert) steht in Verbindung mit den spezifischen Eigenschaften des Werkstoffes. Erfüllt sich die Voraussetzung, daß der Künstler sich in den Werkstoff einlebt, dann müssen sich diese materialen Eigentümlichkeiten in der schöpferischen Leistung auswirken. Daß dies bei bestimmten spätgotischen Werken der Fall war, wollten wir nachweisen. Es wurde davon ausgegangen, daß nicht nur der darzustellende Gegenstand in seiner Erscheinungsweise und seinem sichtbaren Ausdruck in der Kunst potenziert wird, sondern daß auch das Mittel, in dem diese Dinge geformt werden, nach verschiedenen Seiten hin gesteigert wird. Wenn der Stein sich dadurch auszeichnet, daß er besonders schwer ist, dann sieht der Künstler darin einen symbolischen Wert. Wenn die Struktur des Holzes durch die lebendigen Wachstumslinien und die elastische Kraft auffällt, so bekommen diese Eigenschaften den Gestaltungswert des Vegetabilen und Malerischen. Erweist sich das Holz als leicht veränderlicher und leicht zu bearbeitender Werkstoff, dann setzen sich diese Merkmale in einen Zeitwert um: die Form wird bewegt und lebensreich. Aus der Kälte des Steins ergibt sich der Stimmungswert; wir finden ihn in der Form als Mangel an Intimität und als «seelische Distanz». Und zuletzt werden die kultischen Werte in der Form auftauchen: der Stein wirkt als heroischer und monumentaler Werkstoff, das Holz gilt als volkstümliches und subjektives Material.

Diese künstlerischen Werte wurden auf dem Boden der spätmittelalterlichen Plastik gewonnen. Zwischen Sandstein- und Holzplastiken bestehen auffallende Formdifferenzen, die sich von den mehr technisch bedingten Verschiedenheiten (Holz – Kerbschnitt, Stein – Stabmuster) über die eigentlich formal-künstlerische Darstellung bis zum Kontrapost erstrecken.

Viele Fragen werden noch offenstehen. Es wurde nur der Übergang vom Steinstil zu demjenigen des Holzes untersucht; daneben gibt es aber noch verschiedene Werkstoffe, die in Beziehung mit den beiden primären Materialien des spätgotischen Stiles stehen. Wie weit war die Goldschmiede-

kunst vom Denken in Holz beeinflußt? – bestand überhaupt ein näheres Verhältnis zwischen diesen beiden Techniken? Ebenfalls äußerst interessant ist sicher auch der Übergang in die Renaissance.

In dieser Arbeit wurde in erster Linie untersucht, in welchem Zusammenhang einerseits das Holz und die Holzskulptur, anderseits der Sandstein und die Sandsteinplastik stehen. Dabei wurde nachgewiesen, in welcher Richtung sich diese Materialien auswirken, zu was für materialen Eigenheiten sie Anlaß geben und wie diese im einzelnen Werk sich erfüllen. Nachzutragen ist noch, daß sich ständig andere außerformale Faktoren aufgedrängt haben. Von ihnen wurde aber nur dann gesprochen, wenn sie die Bedeutung der materialen Momente überstiegen; das war bei den Münsterplastiken der Fall, wo die Distanz eine sehr wichtige Rolle spielte. Gerade diese Distanz ist ja im Steinmaterial bereits enthalten, nämlich in der Veranlagung zum Monumentalen. Bei den Chorgestühlschnitzereien hielten wir uns deshalb so lange auf, weil an diesen unbemalten und lebensfrischen Werken das intime Widerspiel zwischen Phantasie und Werkstoff und zwischen Ausführung und technischen Mitteln am besten studiert werden konnte. Diese Schnitzwerke sind von vornherein auf das Wirkenlassen des Rohstoffes angelegt, im Gegensatz zu den Altarfiguren, zu denen die Bemalung gehört. Wie groß die Bedeutung des Verzichtes auf die traditionelle Fassung für die Form war, veranschaulichte am besten Riemenschneiders Creglingeraltar.

Etwas von der Liebe zum Werkstoff, welche den Künstler beseelt, wenn er seine Plastik gestaltet, soll auf den Leser übergegangen sein: das war der tiefere Zweck dieser Arbeit – und wo er sich erfüllt hat, da wird jeder selbst erfahren, daß sich das Hineinleben in die Gestaltung lohnt. Es gibt auch ein Formverstehen, das in Verbindung mit dem Werkstoff steht.

LITERATURVERZEICHNIS

(Zitierte und nichtzitierte Bücher)

Abkürzung: ZAest. = Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Herausgeber: Dessoir. Stuttgart, F. Enke.

BAUCH, K.: Über die Herkunft der Gotik. Freiburger Wissenschaftliche Gesellschaft. Heft 27. Freiburg im Breisgau 1939. Hans Speyer Verlag.

BAUM, J.: Gotische Plastik Schwabens. Ausgburg 1921.

BIER, J.: Tilmann Riemenschneider. Die frühen Werke. Würzburg 1925. Verlagsdruckerei.

BIER, J.: Tilmann Riemenschneider. Die späten Werke. Augsburg 1930. Filser.

BIER, J.: Tilmann Riemenschneider. Ein Gedenkbuch. Augsburg 1931. Filser.

BLÜMEL, K.: Griechische Bildhauer an der Arbeit. Berlin 1941. de Gruyter. 2. Aufl.

BRAUN, J.: Meisterwerke der deutschen Goldschmiedekunst der vorgotischen Zeit. München 1922. Verlag Riehn und Reusch.

DELL'ANTONIO, C.: Die Kunst des Holzschnitzens. Ravensburg 1920. Maier. 2. Auflage.

DEHIO, G.: Geschichte der deutschen Kunst. Des Textes erster und zweiter Band. Berlin und Leipzig 1919 (I) und 1921 (II). Vereinigung wissenschaftlicher Verleger.

DESSOIR, M.: Einleitung in die Philosophie. Stuttgart 1936. Enke.

DOERING, O.: Christliche Symbole. Freiburg i. Br. 1933. Herder.

ESCHER, K.: Die Bildwerke des Basler Münsters im Lichte der neusten Forschungen. Anzeiger für Schweizer Altertumskunde. N. F. XXII.

FANKHAUSER: Das zur Holzschnitzerei in alter und neuer Zeit verwendete Holz. Separatabdruck aus der Schweiz. Zeitschrift für Forstwesen. 1916.

FRANKL, P.: Stilgattungen und Stilarten. ZAest. 19. 1925.

FREY, O.: Form als Symbol (Mitbericht). ZAest. 21. 1927.

FUTTERER, I.: Gotische Bildwerke der deutschen Schweiz 1220–1440. Augsburg.

GANTNER, J.: Romanische Plastik. Inhalt und Form in der Kunst des 11. und 12. Jahrhunderts. Wien 1941. Verlag Anton Schroll & Co.

GATZ, E.: Das deutsche Malerhandwerk zur Zeit der Zünfte. München 1940. Callwey.

GOETHE, J. W.: Zur Theorie der bildenden Kunst (Material der bildenden Kunst). Sämtliche Werke. Leipzig 1925. Insel-Verlag.

HAMANN, R.: Das Wesen des Plastischen. ZAest. 1908.

HAEBERLEIN, FR.: Grundzüge einer nachantiken Farbenikonographie. Sonderheft aus dem römischen Jahrbuch für Kunstgeschichte III. Band. Wien 1939. Verlag A. Schroll.

HARTH, PH.: Aufsätze über bildnerische Gestaltung. Berlin 1939. Riemenschmidt.

HEIDRICH, E.: Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte. Zur Methodenlehre. Besprechung von Hans Jantzen, «Das niederländische Architekturbild». Basel 1917. Schwabe.

HERRMANN, O.: Gesteine für Architektur und Skulptur. Berlin 1914. Verlag Gebrüder Borntträger.

Hildebrand, A.: Das Problem der Form in der bildenden Kunst. Straßburg 1897. Heitz. Zweite verbesserte Auflage.

Huth, H.: Künstler und Werkstatt der Spätgotik. Augsburg 1923. Dr. Filser Verlag.

Jahresberichte des historischen Museums Basel.

Jahresberichte des historischen Museums Bern.

Janner, F.: Die Bauhütten des deutschen Mittelalters. Leipzig 1876.

Katalog der Basler Münsterplastik von H. Reinhardt. Basel 1939. Verlag Reinhardt.

Katalog des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich. Die Bildwerke der Romanik und der Gotik, von J. Baier-Futterer. Zürich 1936.

Klopfer, P.: Bauwerk und Bildwerk. Versuch einer Parallelsetzung von Baukunst und Bildnerei. ZAest. 31. 1937.

Kottmeier, H., und Ullmann, F.: Das Holz. (Wissenschaft und Bildung.) Leipzig 1910. Quelle und Meyer.

Krais, P.: Gewerbliche Materialkunde: Die Hölzer. Stuttgart 1910. Verlag Felix Krais.

Landsberger, F.: Vom Wesen der Plastik. Kunstpädagogischer Versuch. Wien/Leipzig/München 1928. Rikola Verlag.

Lüthgen, E.: Die romanische Plastik in Deutschland. Bonn und Leipzig 1923. Verlag Kurt Schröder.

Metzger, M.: Die Holzbildhauerei. Handbuch für Holzbildhauer, Tischler, gewerbliche und kunstgewerbliche Schulen. Leipzig 1919. Voigt.

Müller-Freienfels, R.: Psychologie der Künste. Kafka, Handbuch der vergleichenden Psychologie. München 1922.

Muralt, von, H.: Die Bausteine der Schweiz. Zürich 1878. Druck und Verlag Orell Füßli.

Odebrecht, R.: Werkstoff als ästhetischer Gegenstand. ZAest. 1935. 29.

Opderbecke, A., und Witten Becher, H.: Der Steinmetz. Leipzig 1905. Voigt.

Passarge, W.: Zum Stilproblem in der bildenden Kunst. ZAest. 1932.

Passarge, W.: Das deutsche Vesperbild. Augsburg 1924. Schwabe.

Pinder, W.: Die Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Frührenaissance. Handbuch der Kunstwissenschaft Burger-Brinckmann. Wildpark-Potsdam 1924. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion.

Pinder, W.: Die deutsche Plastik der Hochrenaissance. Handbuch der Kunstwissenschaft.

Pinder, W.: Die Kunst der ersten Bürgerzeit. (Vom Wesen und Werden deutscher Formen.) Leipzig 1937. Seemann.

Pinder, W.: Die deutsche Kunst der Dürerzeit. Leipzig 1940. Seemann.

Quervain, de, F., und Gschwind, M.: Die nutzbaren Gesteine der Schweiz. Bern 1934. Verlag Hans Huber.

Reinhardt, H.: Das Basler Münster. Basel 1939. Verlag Karl Werner.

Schmitz, H.: Die Gotik im deutschen Kunst- und Geistesleben. Berlin 1921. Verlag für Kunstwissenschaft.

Sedlmayr, H.: Michelangelo. Versuch über die Ursprünge seiner Kunst. München 1940. Piper.

Semper, C.: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten. 1. Auflage 1860–1863, 2. Auflage 1878–1893.

Stange, A.: Die Bedeutung des Werkstoffes in der deutschen Kunst. Mit Anhang über Stil, Geschichte und Persönlichkeit. Bielefeld/Leipzig 1940. Velhagen & Klasing.

Stange, A.: Die Entwicklung der mittelalterlichen Plastik. München 1923. Piper.

Stern, D.: Der Nürnberger Bildhauer Adam Krafft. Straßburg 1916.

Stockmeyer, E.: Gottfried Sempers Kunsttheorie. (Zürich, Phil. Diss.) Glarus 1939. Buchdruckerei Tschudi & Co.

Tietze, H.: Die Gotik. In: Das Mittelalter in Einzeldarstellungen. (Wissenschaft und Kultur.) Leipzig/Berlin 1930.

Wackernagel, W.: Kleinere Schriften I. Die Farben- und Blumensprache des Mittelalters. Leipzig 1872. Hirzel.

Weigert, H.: Die Stilstufen der deutschen Plastik von 1250 bis 1350. Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft. Marburg 1927.

Weise, G.: Die geistige Welt der Gotik und ihre Bedeutung für Italien. Halle a. d. S. 1939. Niemeyer.

Wilm, H.: Die gotische Holzfigur. Leipzig 1923. Klinkhardt & Biermann.

Wilm, H.: Die gotische Tonplastik in Deutschland. Augsburg 1929. Dr. Benno Filser Verlag.

Wölfflin, H.: Italien und das deutsche Formgefühl. Die Kunst der Renaissance. München 1931. Brinckmann.

Wölfflin, H.: Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstiles in Italien. 1888.

Wölfflin, H.: Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur. (Diss.) München 1886.

Worringer, W.: Formprobleme der Gotik. München 1911.

LEBENSLAUF

Am 11. Januar 1915 bin ich, Hermann Ernst Murbach, als erster Sohn des Ernst Murbach und der Rosa, geb. Zimmerli, in Basel geboren. Mein Vater, Bürger von Neunkirch (Kt. Schaffhausen), ist Kaufmann. Im Freidorf bei Basel, wo meine Eltern seit 1920 wohnen, verbrachte ich die ersten Schuljahre. Anschließend daran besuchte ich in Basel die untere Abteilung der Realschule und die Handelsfachschule. Der kaufmännische Beruf, den ich antreten mußte, entsprach weder meinen Zielen noch meinen Fähigkeiten, und so trat ich in die Maturabteilung der kantonalen Handelsschule über, wo ich 1936 das Reifezeugnis erwarb. Ein Jahr darauf immatrikulierte ich mich an der Universität Basel und belegte vor allem Vorlesungen über Kunst, Literatur und Psychologie. Hier absolvierte ich auch mein gesamtes Studium. Meine künstlerischen Neigungen habe ich nie aufgegeben, und sie wurden zuletzt auch für die Wahl des kunstgeschichtlichen Dissertationsthemas entscheidend. Unter Leitung von Herrn Professor Dr. J. Gantner, dessen Förderung ich sehr viel verdanke, begann und vollendete ich meine Arbeit. Während meiner Studienjahre machte ich mich in erster Linie mit dem einheimischen Kunstgut vertraut, besonders als durch den Krieg ein Aufenthalt im Ausland unmöglich wurde. Auf vielen Exkursionen lernte ich vor allem die Ostschweiz und die welsche Schweiz kennen. Bei folgenden Herren Dozenten habe ich Vorlesungen gehört: Altwegg, Bonjour, Gantner, Ganz, Häberlin, Muschg, Pfuhl †, Reinhardt, von Salis, Schefold, Schmalenbach und Schmid. Weiter nahm ich an den Übungen der Herren Professoren Gantner, Ganz, Muschg, Pfuhl †, Reinhardt, von Salis und Schefold teil.

ABBILDUNGEN

Abb. 1. MARIA MIT DEM KIND VOM SPALENTOR
Vergrößerung der unteren Partie
Roter Sandstein

Abb. 2. MARIA
Vergrößerung der unteren Partie
Lindenholz

Abb. 3. MARIA MIT DEM KIND VOM SPALENTOR
Um 1420. Roter Sandstein.
Historisches Museum Basel

Abb. 4. MARIA AUS WARMBACH
Um 1500. Lindenholz.
Historisches Museum Basel

Abb. 5. AUSSCHNITT AUS DEM ALTAR VON IVO STRIGEL
Aus Sa. Maria in Val Calanca (Graubünden) 1512. Lindenholz.
Historisches Museum Basel

Abb. 6. KONSOLE VON DER MARIA
AM WESTGIEBEL DES BASLER MÜNSTERS
Roter Sandstein

Abb. 7. KANZEL DES BASLER MÜNSTERS VON HANS VON NUSSDORF
(Ausschnitt) 1486
Roter Sandstein

Abb. 8. BLATTMOTIV AUS DER RÜCKENWAND DES CHORGESTÜHLS IM BASLER MÜNSTER
Um 1432. Eichenholz

Abb. 9. STEINKRABBE VOM MARTINSTURM DES BASLER MÜNSTERS
Roter Sandstein
Stadt- und Münstermuseum im Kleinen Klingental Basel

Abb. 10. KAISER HEINRICH VOM WESTGIEBEL DES BASLER MÜNSTERS
Roter Sandstein
Stadt- und Münstermuseum im Kleinen Klingental Basel

Abb. 11. GOTTVATER

Oberrheinisch. Ende 15. Jahrhundert. Lindenholz.

Historisches Museum Basel

Abb. 12. KOPF DER MARIA
Aus Hellikon. Um 1500. Lindenholz.

Abb. 13. MARIA AUS HELLIKON
Um 1500. Lindenholz.
Historisches Museum Basel

Abb. 14. KAISER HEINRICH VOM WESTGIEBEL DES BASLER MÜNSTERS
Kopf. Roter Sandstein.
Stadt- und Münstermuseum im Kleinen Klingental Basel

Abb. 15. KOPF EINES BÄRTIGEN MANNES
Knauf vom Chorgestühl des Basler Münsters (um 1432)
Nußbaumholz

Abb. 16. TILMANN RIEMENSCHNEIDER
EVA VOM SÜDPORTAL DER MARIENKIRCHE IN WÜRZBURG (1491–1493)
Sandstein

Abb. 17. MARIA AEGYPTIACA, MEISTER DES BLAUBEURER HOCHALTARS
Holz
Paris, Louvre

Abb. 18. VERKÜNDIGUNGSALTÄRCHEN
Aus Steckborn. Um 1500. Lindenholz.
Schweizerisches Landesmuseum Zürich

Abb. 19. VERKÜNDIGUNGSRELIEF AM DOM VON SPEYER
Um 1470
Gelblicher Sandstein

Abb. 20. JÖRG SYRLIN: CHORGESTÜHL VOM ULMER MÜNSTER
Sogenanntes Selbstbildnis (zwischen 1469 und 1474)
Eichenholz

Abb. 21. ERASMUS GRASSER: MORISKATÄNZER
Um 1480. Lindenholz.
München – Historisches Museum

Abb. 22. ZWEI HEILIGE

Angeblich aus Mumpf bei Säckingen. Anfang 16. Jahrhundert. Lindenholz.

Historisches Museum Basel

Abb. 23. MARIA MIT DEM KIND
Aus Eiken (Kt. Aargau). Anfang 16. Jahrhundert. Lindenholz.
Historisches Museum Basel

Abb. 24. ADAM UND EVA, VON HANS WYDYZ D. Ä.
Anfang 16. Jahrhundert. Buchsbaumholz (Sockel aus Lindenholz).
Historisches Museum Basel

Abb. 25. ZWEI UNFERTIGE KRUZIFIXFIGUREN
Anfang 16. Jahrhundert. Lindenholz.
Historisches Museum Basel

Abb. 26. BADENDE
Misericordie vom Chorgestühl des Basler Münsters
Nußbaumholz

Abb. 27. LILIENPFLANZE MIT VASE
Misericordie vom Chorgestühl des Basler Münsters
Nußbaumholz

Abb. 28. EULE
Misericordie vom Chorgestühl des Basler Münsters
Nußbaumholz

Abb. 29. STORCH
Seitenwand (innen) vom Chorgestühl des Basler Münsters
Nußbaumholz

Abb. 30. FABELWESEN
Rückenwand vom Chorgestühl des Basler Münsters
Eichenholz

Abb. 30a. WIDDER
Rückenwand vom Chorgestühl des Basler Münsters
Eichenholz

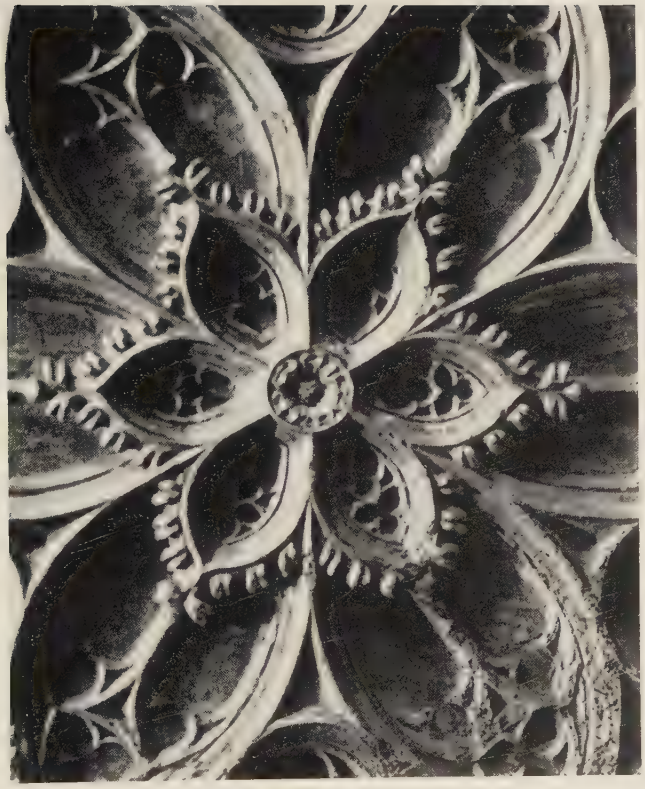


Abb. 31. ROSE
Seitenwand vom Chorgestühl des Basler Münsters
Nußbaumholz

Abb. 32. CHIMÄRE
Knauf vom Chorgestühl des Basler Münsters
Nußbaumholz

Abb. 33. SCHNECKE
Knauf vom Chorgestühl des Basler Münsters
Nußbaumholz

Abb. 34. PELIKAN MIT JUNGEN
Obere Innenseite einer Wange. Chorgestühl des Basler Münsters
Eichenholz

Abb. 35. KOPF EINES JUNGEN MANNES
Knauf vom Chorgestühl des Basler Münsters
Nußbaumholz

Abb. 36. CHRISTOPHORUSKOPF, ALBRECHT VON NÜRNBERG
Eichenholz
Historisches Museum Bern

Abb. 37. HÖLLENSTURZ DER VERDAMMTEN
Zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts. Tannenholz.
Schweizerisches Landesmuseum Zürich

Abb. 38. MARIA MIT DEM KIND
Aus Rheinfelden. Erstes Drittel des 15. Jahrhunderts. Lindenholz.
Historisches Museum Basel

Abb. 39. RELIEF MIT DER LEGENDE VOM HIRTEN
HERMANN LEICHT MIT DEM CHRISTUSKIND UND DEN 14 NOTHELFERN
Anfang 16. Jahrhundert. Lindenholz.
Historisches Museum Basel

Abb. 40. KLEINE, BEMALTE FIGUREN

Aus dem Haus « Zum Angen » Basel. Erste Hälfte des 15. Jahrhunderts. Tannenholz.

Historisches Museum Basel

Abb. 41. JOHANNES DER TÄUFER
Fassung zum größten Teil alt. Mitte 15. Jahrhundert. Lindenholz.
Historisches Museum Basel

Abb. 42. JAKOBUS VOM BRUNNEN IN DER AESCHENVORSTADT
1453. Roter Sandstein.
Historisches Museum Basel

Abb. 43. KOPF DER KUNIGUNDE VOM WESTGIEBEL DES BASLER MÜNSTERS
Roter Sandstein

Abb. 44. KOPF DER KÖNIGSFIGUR VON DER NORDWESTECKE DES GEORGTURMS DES BASLER MÜNSTERS
Roter Sandstein

Abb. 45. TILMANN RIEMENSCHNEIDER: MITTELSCHREIN DES CREGLINGER MARIENALTARS (1495–1499)
Lindenholz (Lärchenholz)

Abb. 46. TILMANN RIEMENSCHNEIDER: MAIDBRONNER BEWEINUNG (um 1522)
Sandstein

Abb. 47. AUSSCHNITT AUS DEM CREGLINGER MARIENALTAR
Kopf der Maria
Lindenholz

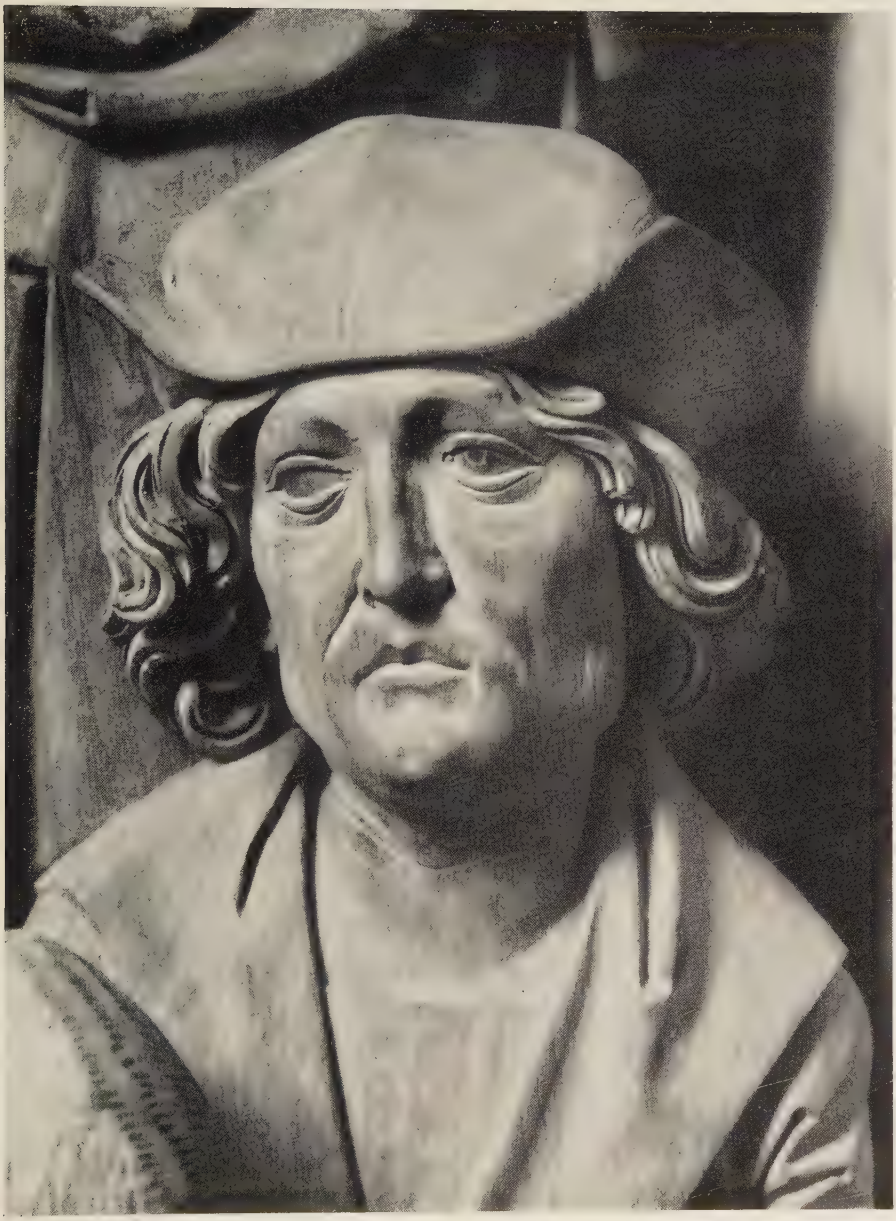


Abb. 48. AUSSCHNITT AUS DEM CREGLINGER MARIENALTAR
Angebliches Selbstbildnis aus der rechten Fußnische
Lindenholz

Abb. 49. ADAM KRAFFT: RELIEF AN DER ALTEN STADTWAAGE IN NÜRNBERG
1497. Sandstein.

Abb. 50. ADAM KRAFFT: SECHSTE KREUZWEGSTATION
Um 1505. Sandstein.
Germanisches Museum Nürnberg

Abb. 51. HEILIGE VERENA
Ende 15. Jahrhundert. Lindenholz.
Historisches Museum Basel

Abb. 52. HEILIGE
Aus dem Oberelsass. Um 1500. Lindenholz.
Historisches Museum Basel